

# UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Historia de América

(Antropología de América)



## TESIS DOCTORAL

**El Way en la cerámica policroma del clásico tardío maya**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Pilar Asensio Ramos**

Director

Andrés Ciudad Ruiz

**Madrid, 2015**

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**

**Dep. Historia de América II (Antropología de América)**



# **EL WAY EN LA CERÁMICA POLÍCROMA DEL CLÁSICO TARDÍO MAYA**

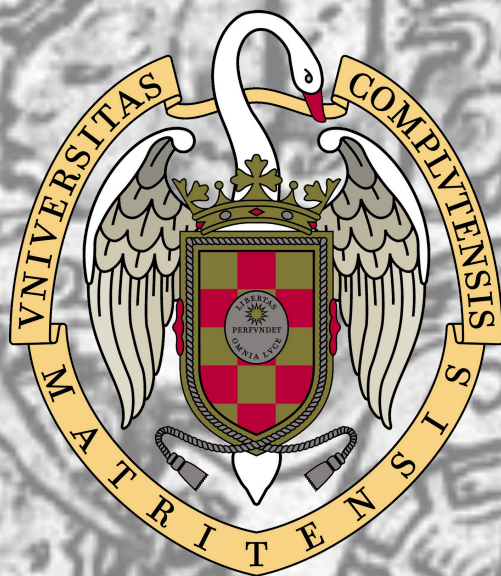
Memoria para optar al Grado de Doctor presentada por

**PILAR ASENSIO RAMOS**

Bajo la dirección de **ANDRÉS CIUDAD RUIZ**

**MADRID 2014**





---

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA**

**Dep. Historia de América II (Antropología de América)**

---

# **EL WAY EN LA CERÁMICA POLÍCROMA DEL CLÁSICO TARDÍO MAYA**

**PILAR ASENSIO RAMOS**

# ÍNDICE

**ABSTRACT.** *The Way Creatures in the Late Classic Maya Ceramics*

<b>Agradecimientos</b>	.....	
<b>1 INTRODUCCIÓN</b>	.....	1
1.1 BREVE REPASO AL DESCUBRIMIENTO Y A LOS AVANCES ACERCA DEL WAY	.....	4
1.2 EL CONTEXTO DEL WAY	.....	15
<b>2 METODOLOGÍA</b>	.....	21
2.1 LA CERÁMICA COMO SOPORTE DE IMÁGENES. LA BASE DE DATOS	.....	22
2.2 EL MÉTODO ICONOGRÁFICO ADAPTADO A LA PECULIARIDAD MAYA	.....	26
2.3 ESTRUCTURA DE LA TESIS	.....	34
<b>3 LA ICONOGRAFÍA</b>	.....	38
3.1 LA IMAGEN DEL WAY	.....	40
3.1.1 EL JAGUAR	.....	40
3.1.1.1 Jaguar de Fuego		
3.1.1.2 Jaguar con el Sol en el Estómago		
3.1.1.3 Jaguar del Agua		
3.1.1.4 Jaguar con concha en la cabeza		
3.1.1.5 Jaguar del enema		
3.1.1.6 Jaguar con un <i>atlatl</i> en el cuello		
3.1.1.7 Jaguar de las Estrellas que golpea		
3.1.1.8 Jaguar con serpiente al cuello		
3.1.1.9 Jaguar arqueado		
3.1.1.10 Nube Jaguar		
3.1.1.11 Jaguar músico con serpiente		
3.1.1.12 <i>Nupuul Bahlam</i>		
3.1.1.13 Jaguar Rojo		
3.1.1.14 <i>Lab'</i> , Jaguar del cetro		
3.1.2 EL VENADO	.....	82
3.1.2.1 Venado con los ojos salidos		
3.1.2.2 Venado con la visión proyectada con espejos		
3.1.2.3 El “venado con vegetación en boca”		
3.1.2.4 Venado Serpiente		
3.1.2.4.1 Venado Serpiente cuando cobra vida		
3.1.2.4.2 Venado Serpiente con rasgos de boa		
3.1.3 EL ZORRO	.....	117
3.1.4 LA RATA O RATÓN	.....	131
3.1.5 CIEMPIÉS	.....	135
3.1.5.1 Ciempiés con rasgos de mamífero		
3.1.5.2 Ciempiés como tocado		
3.1.5.3 El ciempiés de dos cabezas		
3.1.6 EL MONO ARAÑA	.....	147
3.1.7 EL MONO AULLADOR	.....	157
3.1.8 COATÍ COLA DE FUEGO	.....	162
3.1.9 EL SAPO	.....	170

3.1.10	EL PAVO .....	174
3.1.11	PECARÍ DE FUEGO .....	177
3.1.12	TRES PERROS BLANCOS .....	182
3.1.13	PERRO JAGUAR .....	191
3.1.14	TAPIR JAGUAR .....	195
3.1.15	MURCIÉLAGO DE FUEGO .....	206
3.1.16	LOS PÁJAROS .....	213
3.1.16.1	Con rasgos de cormorán y ciempiés	
3.1.16.2	El búho o lechuza	
3.1.16.3	El ave rapaz diurna	
3.1.17	AKAN QUE SE DECAPITA A SÍ MISMO .....	228
3.1.18	AKAN QUE ARROJA LA PIEDRA .....	245
3.1.19	TRES VESTIDOS O LOS INNUMERABLES [?] AKAN .....	249
3.1.20	LUCIÉRNAGA .....	253
3.1.21	MOK CHIH .....	257
3.1.22	MUERTE GLOTONA .....	264
3.1.23	WAY BLANCO, O INCOMPLETO, O CASI TRASFORMADO .....	269
3.1.24	SAGRADA MUERTE DEL VENADO .....	276
3.1.24.1	Sagrada Muerte del Venado caminante	
3.1.24.2	Sagrada Muerte del Venado que toca la caracola	
3.1.25	MUERTE FUEGO EN EL CENTRO/CORAZÓN .....	291
3.1.26	UNO MUERTE .....	300
3.1.27	MUERTE BILIS ROJA .....	304
3.1.28	MUERTE APESTOSA .....	307
3.1.29	CARA DE SERPIENTE .....	310
3.1.30	PELOTA DE HULE .....	312
3.1.31	FUEGO .....	319
3.1.32	HOMBRE DE FUEGO .....	319
3.1.33	HOMBRE DE AGUA .....	322
3.1.34	EL OBSEQUIO O SACRIFICIO .....	325
3.1.35	EL VIENTO EN EL CIELO .....	325
3.1.36	LA SEÑORA WAY .....	326
3.2	LOS RASGOS ICONOGRÁFICOS .....	327
3.2.1	LAS MARCAS DEL CUERPO .....	329
3.2.1.1	El signo del <i>kimi</i>	
3.2.1.2	El <i>akbal</i>	
3.2.1.3	Manchas en la cara	
3.2.1.4	Manchas en las extremidades	
3.2.1.5	Manchas en el cuerpo	
3.2.2	EL CABELLO .....	335
3.2.3	GESTOS Y POSICIONES DEL CUERPO .....	340
3.2.3.1	La danza	
3.2.3.2	Los signos con las manos	
3.2.4	PARTES DEL CUERPO QUE SE INTERCAMBIAN .....	343
3.2.4.1	Las orejas	
3.2.4.2	Los cuernos del venado	
3.2.4.3	La cola	
3.2.4.4	Las extremidades	
3.2.5	ELEMENTOS QUE BROTAN DEL CUERPO DEL WAY .....	354
3.2.5.1	Antenas y alas de insecto	
3.2.5.2	Nenúfares	
3.2.5.3	Conchas	
3.2.5.4	Plantas leguminosas	
3.2.5.5	Plantas de la boca del venado	
3.2.5.6	Serpientes de la boca del venado	
3.2.5.7	Fuego	

3.2.6	LOS OJOS .....	368
3.2.7	LA CARGA DEL WAY.....	371
3.2.7.1	El cacao	
3.2.7.2	Jeringas	
3.2.7.3	Ollas	
3.2.7.4	Cabezas	
3.2.7.5	Objetos punzantes	
3.2.7.6	Piedras	
3.2.7.7	Punzón con agarradera	
3.2.7.8	Bastone	
3.2.7.9	Bultos	
3.2.8	VESTIDO .....	396
3.2.9	TOCADOS .....	329
3.2.9.1	Banda en la frente	
3.2.9.2	Tocados de animal	
3.2.9.3	Otro tipo de tocados	
3.2.10	COLLARES Y COLGANTES .....	412
3.2.11	MÁSCARAS	

#### 4 LOS CONTEXTOS DEL WAY..... 418

4.1	LAS DANZAS DE CARÁCTER SAGRADO .....	420
4.1.1	LA DANZA DEL MONO AULLADOR.....	420
4.1.2	LAS DANZAS DE AKAN.....	424
4.1.3	LAS DANZAS DEL VENADO .....	443
4.1.4	LAS DANZAS DE LOS ESQUELETOS .....	446
4.2	LAS DANZAS DE REPRESENTACIÓN DEL WAY .....	453
4.3	RITUALES DE ADIVINACIÓN .....	465
4.4	HUMOR RITUAL.....	469
4.5	REPRESENTACIONES DE ÍNDOLE POLÍTICO.....	481
4.6	¿TEATRO? .....	488

#### 5 LAS RELACIONES DEL WAY..... 491

5.1	CON LOS GEMELOS <i>HUN AJAW</i> Y <i>YAX BAH LAM</i> .....	492
5.1.1	RITUALES COMO ESPECTADORES.....	492
5.1.2	<i>YAX BAH LAM</i> , EL FUEGO Y EL WAY.....	502
5.1.3	LOS GEMELOS CON EL WAY .....	505
5.1.4	EL WAY CON RASGOS DE LOS GEMELOS .....	508
5.2	<i>ITZAM NAAJ</i> .....	511
5.3	EL DIOS <i>N</i> .....	520
5.4	<i>WUK O IK' SI'IP'</i> .....	526
5.5	<i>K'AWIIL</i> .....	530
5.5.1	VENADO SERPIENTE, COATÍ COLA DE FUEGO Y <i>K'AWIIL</i> .....	530
5.5.2	<i>K'AWIIL</i> COMO POSEEDOR DE UN WAY .....	532
5.5.3	EL PIE DE <i>K'AWIIL</i> COMO WAY.....	534
5.6	EL DIOS DEL AGAVE.....	535
5.7	<i>CHAK</i> .....	544
5.8	<i>AKAN</i> .....	552

<b>6</b>	<b>SOCIABILIDAD DEL WAY</b>	<b>560</b>
6.1	EL JAGUAR	562
6.1.1	EL JAGUAR Y MUERTE FUEGO EN EL CENTRO	562
6.1.2	EL JAGUAR Y <i>MOK CHIH</i>	564
6.1.3	EL JAGUAR Y EL ZORRO. EL ZORRO Y <i>AKAN</i>	565
6.1.4	EL JAGUAR Y <i>AKAN</i>	567
6.1.5	EL JAGUAR, EL CIEMPIÉS Y <i>AKAN</i>	569
6.1.6	EL JAGUAR Y EL PERRO	570
6.1.7	EL JAGUAR DEL AGUA Y SAGRADA MUERTE DEL VENADO	571
6.1.8	EL “JAGUAR DEL ENEMA”	572
6.1.8.1	Y Sagrada Muerte del Venado	
6.1.8.2	La irritabilidad del “jaguar del enema”	
6.1.8.3	El “jaguar del enema”, el venado, y los payasos	
6.2	SAGRADA MUERTE DEL VENADO	576
6.2.1	MUERTE VENADO Y VENADO SERPIENTE	576
6.2.2	MUERTE VENADO Y “VENADO CON VEGETACIÓN EN BOCA”	577
<b>7</b>	<b>LA POSESIÓN DEL WAY</b>	<b>580</b>
7.1	LA POSESIÓN DESDE LA IMÁGEN	581
7.2	LA POSESIÓN DESDE EL TEXTO	589
<b>8</b>	<b>EL WAY EN EL PENSAMIENTO MAYA CLÁSICO</b>	<b>608</b>
8.1	EL WAY DESDE LA PERSPECTIVA DEL WAY	610
8.1.1	WAY CON RELACIÓN DIRECTA CON LA MUERTE	611
8.1.1.1	Los way que son la muerte misma: los esqueletos	
8.1.1.2	Los way que causan la muerte	
8.1.2	WAY EN TRÁNSITO POR EL INFRAMUNDO	615
8.1.3	WAY SIN RELACIÓN CON LA MUERTE	618
8.1.4	LA SOCIABILIDAD DEL WAY	619
8.1.5	EL HUMOR RITUAL	620
8.2	EL WAY DESDE LA PERSPECTIVA DEL RITUAL	621
8.2.1	LA RELACIÓN ENTRE EL POSEEDOR Y EL POSEÍDO	621
8.2.2	LA RELACIÓN DEL WAY CON LOS SERES SAGRADOS	626
<b>9</b>	<b>REFLEXIÓN FINAL</b>	<b>635</b>
<b>10</b>	<b>ANEXO I: MAPAS</b>	<b>6 4 2</b>
<b>11</b>	<b>ANEXO II: GRÁFICOS</b>	<b>6</b>
<b>12</b>	<b>ÍNDICE DE FIGURAS</b>	<b>6</b>
<b>13</b>	<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>648</b>

# *The Way Creatures in the Late Classic Maya Ceramics*

## **ABSTRACT**

The investigative purpose of this Thesis has been focused on the *wahy* entities that appear in the ceramics of the Late Classic Maya period (500-900 d.C.), from an iconographic perspective. The subject of the *way*, or *wa[h]y*, as is read today, started in 1989, with the deciphering, almost simultaneous, of the T539 glyph by S. Houston and D. Stuart, and N. Grube. Since that moment, unusual animal creatures, skeletons or men with traits of both, ceased to be defined as “supernatural beings”, and came to be *wahy*. The translation proposed by Houston and Stuart for *wahy* was that of “co-essence”, a term that places these creatures within the conceptual framework of the souls. These entities were possessed by territories or by their ruling lineages.

Since that moment, the *wahy* has been approached from different angles and methodologies, especially the epigraphy, and the ethno-historical and ethnological analogies. However, iconography has been seldom used to approach his meaning, and always as a support for the other methodologies. This Thesis has the purpose of filling in this gap, as well as to test the convenience of this tool as a methodological approach in the Maya case. The use of iconography applied to the Mayan civilization has supporters and challengers, all of them with their good reasons. On the one hand, especially before the great advances in epigraphy, it abused its interpretations, some of them without a contrasted base, which made the iconography highly speculative. On the other hand, the reading of many of the texts accompanying the images has served to consolidate, or challenge, many of the aforementioned interpretations. And that was possible because the good work of distinguished iconographers preceding the *boom* of epigraphy.

Today, the use of a rigorous method in iconography as a source of information is possible, combined with the epigraphic readings and the knowledge that we have today of the Maya culture. But many themes are still waiting for a more careful investigation, especially those related to knowledge and religion. The highly complex images of Maya civilization contain a lot of information regarding this topic, and the same holds true for the *wahy*. As I said before, epigraphy has been fundamental to

identify these beings, as well as some of their names and those of their possessors. But, as it has been stated above, there is still a lot of information about the *wahy* in their images, a topic that will be the goal of the present investigation.

The images will be analyzed following, in part, the traditional iconographic approach. The first chapter will be the analysis of the *wahy* creatures one by one, identifying their defining traits, in order to give them a meaning based on that previous information. But this chapter requires something more, due to the absence of long texts, in order to supply the absence of written information. That is a complementary approach from other angles, always within the iconography perspective. These will take from the *wahy* itself, and from the other beings related with them, exemplified on the rituals in which the *wahy* are part, the relations with non *wahy* creatures, and the explicit, and no so explicit, intra-*wahy* bonds.

Although these different analysis, or different levels of reading of a same topic, will not make up for the lack of first-hand information, they will close us on the *wahy* meaning, the one encapsulated on their images. It's an approach that gives light on how they are, and, from there, allow me to establish a solid base to advance in to the meaning of the phenomenon from it very itself, the images of the Late Classic. The final information shows that they are beings that fit into the conceptual world of the souls, data also gathered by epigraphy and the studies based on ethnographic and ethnological analogies. The images support this, as well as that they are entities with negative connotations, especially tied to the world of darkness and death, and by a chain of symbolic associations, repeated over and over in their iconography, with the Underworld, disease, the wild and the conceptual environment of the woods, the unknown, and the disorder.

But one can also find other very interesting aspects. These are beings that regenerate from within themselves, and, at least some of them, they die and regenerate following the visual metaphors of plants, deer, and snakes, all of them emblematic beings of the environment to which they belong, the jungle. They are especially related to the divine entities of the Classic, from *Itzamnaaj* to the God N, the Twins, etc. There are even gods with *wahy* manifestations, such as *K'awiil*, *Chak*, and, especially, *Akan*, one of the more ubiquitous *wahy*. The relationship with these divine beings also reveals why some animals or gods are, or have something close

to an avatar, *wahy*. Studying the relationships between the *wahy* has also demonstrated to be a good source of information, revealing the existence of a ranking among them, as well as likes and dislikes that show great stability and consensus.

As disordered, excessive and wild beings that they are, they are also ready to break what is understood by an orderly behavior, characteristic of humans. They break it and, hence, become appropriate vehicles to express the periods when society breaks its rules and gives way to excess. It is a situation that entails laughter, lust, and mockery, which means that some of them are also main characters of episodes of ritual humor. On the other hand, it is evident their love for dance, copious libations, especially in the form of enema, self-sacrifices, and divination. These are patterns of behavior that reproduce the moment in which they commune with their *wahy*, but do not metamorphose themselves physically, at least with the available images. The existence of these *wahy* rituals executed by men is represented in a very interesting gradation. Some acquire a sacred touch, from picking up the moment of the communication between possessor and possessed. But others have a more profane character, much of them with a political purpose, probably to legitimize the exercise of power.

The *wahy* is a soul that one possesses, and a soul with a strong connection to the Underworld, capable of entering the future and, possibly, of causing evil and curing it, following the path of a strong shamanistic tradition. It is an entity which is possessed, up until now, only by certain territories of the Central Lowlands, by their *ajaw tak* and *k'uhul ajaw tak*. Places like Tikal, Calakmul, Ceibal, Caracol, and many others possess a *wahy*, but this is not the case of other powerful entities, such as Copán and Naranjo, where the *wahy* is mentioned, but not linked to the place, nor to its ruling lineage. This, together with the lack of information regarding many of the names of places located within the big Mayan political entities, is one of the handicaps of the investigation, because many places with *wahy* have not been read yet. A situation that, without doubt, will be solved with time, with new discoveries that will allow new advances in the complex reality of the Late Classic Maya

It is thus that the *wahy* is presented linked to a cultural area, the Central Maya Lowlands, and to a period, the Late Classic (500-900 d. C.). On the other hand, it is evident that this is the result of a tradition regarding the approach to the sacred and



the complex world of the souls, one of the great common themes to all of Pre-Columbian America. It responds to a profoundly American way of feeling which explains that, although disappeared from the written register after the collapse of the Central Maya Lowlands, it has survived in many different ways, flowing in many different levels within the progressive history of the various Mayan communities to our days.

It disappeared as a “*wahy* phenomenon” because it had a strong link to the territories and lineages that inhabited and ruled these territories. Once these came to an end, the *wahy*, as such, also disappeared from the archeological register. It is possible that its links to power determined its rise, but its fall as well, and a brief existence for some of its facets, because the others, those that respond to a particular way of understanding reality in an especially American way, has survived, and still lives under many different forms and manifestations, leaving the subject of the *wahy* open to new approaches and methodologies. The collaboration of all possible investigative approaches will very likely bear its fruits, and the fascinating question of the *wahy* will very likely end up being understood as a phenomenon that is intrinsically American in general, and Mesoamerican in particular.

*A: Rafael, Luis, María y Marco.*

## **Agradecimientos**

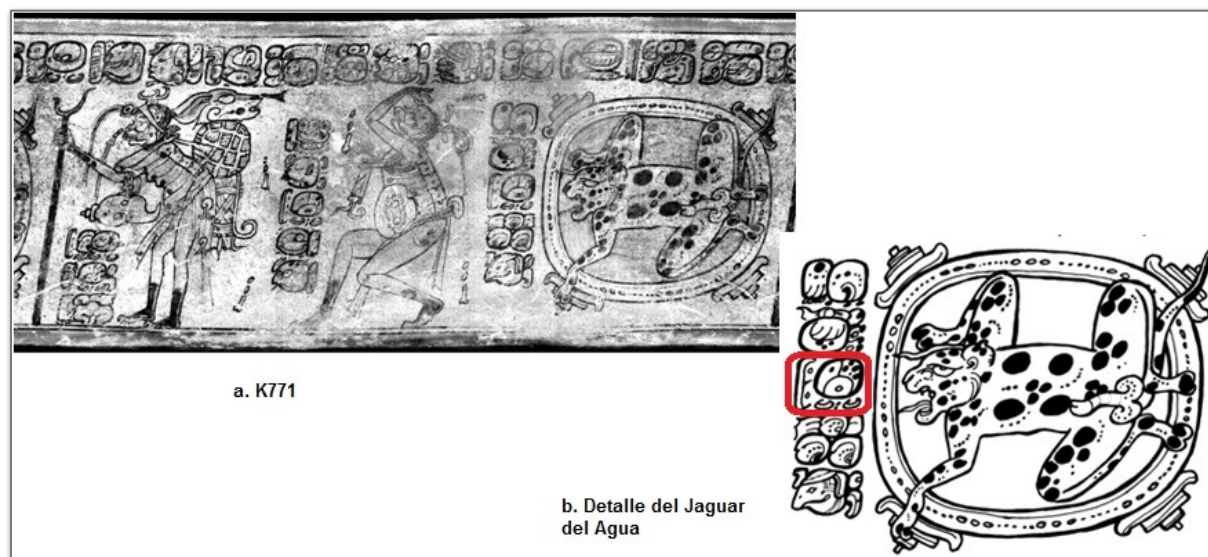
Esta Tesis no hubiera sido posible sin la colaboración, la paciencia, la empatía, y la comprensión de muchas personas. Todas tienen algo en común, la generosidad. Entendida y expresada según la personalidad de cada una, pero reflejo de una generosidad de espíritu ante el que no puedo dejar de expresar gratitud como doctoranda y mi admiración como persona: Jesús Adáñez, Miriam Doutriaux, Laura Fillol Nadal, Ana García Barrios, Rocío García Valgañón, Bridget Gazzo, Emily Gulick, Alfonso Lacadena, Robert Laughlin, Alan López Escorza, María Teresa López Granado, Leonardo López Luján, Macarena López Oliva, Juan José y Zulima Llisterri, Leda Paretti, Joanne Pillsbury, Alex Tokonivine, y María Teresa Uriarte Castañeda. A mi querida amiga Elisabeth Benson, cuyo ejemplo y confianza han sido un constante referente en mi trabajo. Y a María Josefa Iglesias, Pepa, que me ha demostrado una y otra vez que la carrera de fondo que supone toda Tesis Doctoral no tiene por qué ser un recorrido en solitario.

También quiero dejar constancia de mi gratitud a mi familia, Rafael, Luis, María y Marco, que, con cuya fe, bromas y risas, hicieron que la cotidianidad del largo camino de investigación no estuviera teñida por la rutina. Y, por supuesto, a mi Director de Tesis, Andrés Ciudad, que, con su “guante de seda” ha hecho posible la elaboración y conclusión del trabajo de investigación, pero, y sobre todo, con el mérito añadido de haberme hecho crecer como persona y como investigadora.

# 1. INTRODUCCIÓN



Cuando, a finales de 1989, y con unos días de diferencia, Stephen Houston y David Stuart por un lado, y Nikolai Grube por otro, descifraban el glifo T539 dándole la lectura *way*, se abría una brecha en el hermético campo del pensamiento maya prehispánico. Un descubrimiento que desde ese momento definió a una miríada de seres (Figura 1).



**Figura 1.** El K771<sup>1</sup>. a. La cerámica; b. Detalle de la imagen del jaguar con el texto adjunto (dibujo de Linda Schele<sup>2</sup>). Se ha enmarcado el glifo *way*. El texto incluye el nombre del *way*, *Hix Nab*, “Jaguar/Felino del Agua”, o del Lago/Cenote/Aguada, e informa que es el *way* del *ajaw* de Ceibal.

Éstos eran extraños animales humanizados, monstruosos en ocasiones, esqueléticos otras. Hasta ese momento estaban catalogados como criaturas del Inframundo, porque no acababan de ser encajadas en la categoría de dioses. A partir de entonces pasaron a ser *way*. Y *way* fue traducido por Houston y Stuart (1989) por *co-essence*, “coesencia” en castellano. Este vocablo en ocasiones venía precedido de la partícula *u*, “su”, por lo que, además, se trataba de criaturas que eran poseídas.

El resto del texto incluía el nombre del *way* y a sus poseedores. Éstos podían ser personas, aunque solo en escultura monumental hasta el momento, y, en cerámica, topónimos, entidades políticas identificadas por su Glifo Emblema, así

<sup>1</sup> Las cerámicas que aparecen en las figuras de esta Tesis van numeradas según aparecen en el archivo de fotos de Justin Kerr. Consiste en una K mayúscula seguida del número que tiene asignado en su archivo. Se pueden encontrar en su página web [www.mayavasedatabase](http://www.mayavasedatabase), o en sus seis volúmenes de imágenes (Kerr 1989-2000).

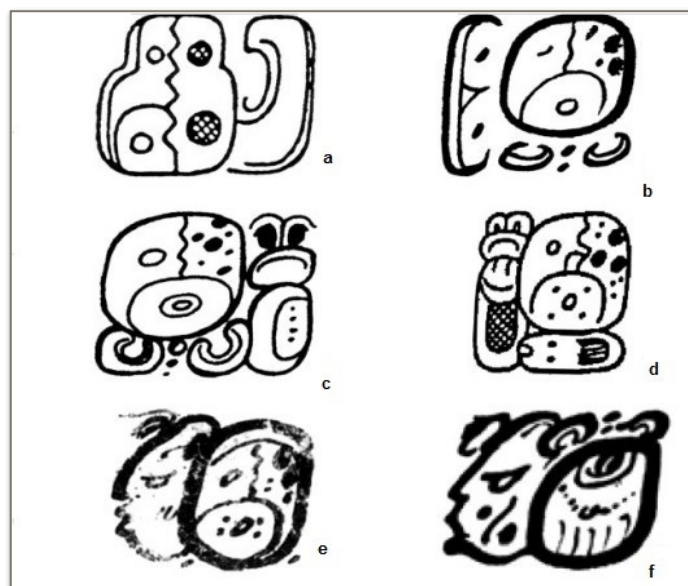
<sup>2</sup> Sus dibujos se encuentran en <http://www.famsi.org/spanish/research/schele/index.html>

como también sus linajes gobernantes encabezados por el *k'uhul ajaw*, su gobernante sagrado, y el *ajaw*, miembro de ese linaje o casa real (Gráfico 1, Anexo II). Han pasado veinticinco años desde entonces, y en este tiempo han aparecido distintos estudios sobre el tema abordándolo a partir de diferentes ángulos, primando aquellos basados en la epigrafía, la etnología y la etnohistoria. Esta Tesis se propone cubrir el vacío que hay desde la perspectiva de la iconografía, teniendo en cuenta a todos los *way* y, en particular, el contexto en el que se hallan inmersos. Porque el texto que incluía la palabra *way* venía acompañado de imágenes. Y en un número considerable de cerámicas —alrededor de ciento diez hasta el momento, pero su número seguirá creciendo—, así como la variedad de estilos en que estaban representadas (Gráfico 2, Anexo II), daba idea de la importancia que tuvieron durante el Clásico Tardío maya (500-900 d.C.)<sup>3</sup>.

Retomando el momento en que se produjo el desciframiento, el que lo hicieran tres epigrafistas de merecido prestigio hizo que la noticia recibiera una aceptación prácticamente unánime. La prueba de su acertado desciframiento es que, en los años transcurridos desde entonces, ha sufrido variaciones mínimas, siendo la última propuesta la de *wa[h]yis* o *u wa[h]y* (Zender 2004a, 2006). Estas puntualizaciones han sido muy interesantes porque, aunque no varía sustancialmente la traducción del término dado en un principio, sí que limita el campo semántico para su traducción, ya que, relacionadas con el término “*way*” hay un número importante de entradas en los diccionarios de las diferentes lenguas mayas al español (Houston y Stuart 1989: 5), donde comparte la raíz de términos relativos al sueño y el soñar y a la brujería en la mayoría de las ellas (Figura 2).

---

<sup>3</sup> Se sigue la cronología propuesta por Martin y Grube (2000).



**Figura 2.** Formas del glifo *way* (adaptado de Helmke y Nielsen 2009, Fig. 1). a. *Wahy-aj*, “dormido”, “soñado”; b. *U-wahy*, “su way”, tomado del K771; c. *Wahy-is*, “way”, del K2777; d. *T-u-way-ib’-il*, “en su dormitorio”, Panel de Dumbarton Oaks; e. *Ix-way-aab’*, “señora durmiente”, del K5164; f. *Ix-way-ab*, “señora durmiente”.

### 1.1. BREVE REPASO AL DESCUBRIMIENTO Y A LOS AVANCES ACERCA DEL WAY

Voy a comenzar haciendo un breve repaso a la historia del “asedio” que sufrió el T539 hasta su lectura fonética, así como del interés que despertaban las imágenes que le acompañaban. Ni las figuras de los *way* ni el glifo habían pasado desapercibidos. Su impactante diseño invitaba a soñar con interpretaciones muy interesantes, máxime cuando aparecían en contextos de Inframundo y eran criaturas que no podían calificarse de humanas, pero, en ocasiones, actuaban como tales.

Entre los precursores de estas interpretaciones pioneras está Spinden (1975), que, en 1913, observó que aparecía en inscripciones públicas y lo interpretó como una clausula asociada con el cambio de estaciones. Muchos años después Thompson (1976: 74, 212) colocó el T509, el otro glifo que Houston y Stuart (1989: 12) demostraron que podía sustituir al T539, en las series lunares como glifo F. David Kelley (1962: 13, 36), siguiendo en la estela de una lectura astronómica, propuso que era una referencia al equinoccio.

La cerámica pintada o incisa del Clásico Tardío reproduce verdaderas obras de arte en muchas ocasiones, pero ha sido relegada a meras reseñas durante buena parte del siglo XX por pertenecer, desgraciadamente, a colecciones privadas o a

museos que las habían adquirido en un mercado que se nutría de piezas procedentes de saqueos y que, por tanto, carecían de un contexto arqueológico. Estas dos razones hicieron que su estudio no tuviera mucho atractivo hasta el momento en que, en los años setenta, estudiosos como Michael Coe (1978, 1982), Francis Robicsek (1978), Robicsek y Hales (1981, 1982), o Nicholas Hellmuth (1978, 1982, 1987) intuyeron el potencial de información que atesoraban. Ellos fueron los primeros que las estudiaron y comenzaron a publicarlas, facilitando el interés y el acceso a estas piezas a una nueva generación de mayistas, que continuaron indagando en esa nueva senda de información que se desplegaba sobre la superficie de la cerámica maya Clásica, donde, junto con otros muchos temas, estaban presentes unas extrañas criaturas, los *way*.

Ante este *corpus* de cerámicas se tomó un rumbo que respondía al momento en que se encontraban los estudios de mayística. La epigrafía comenzaba a despegar. La iconografía continuaba su andadura a partir de los estudios de Coe, Robicsek, Schele, Miller y Taube, por citar solo algunos, que siguieron la estela de una gran pionera en este campo, Tatiana Proskouriakoff cuyo trabajo demostró, *a posteriori*, la importancia y la eficacia de enfocar las imágenes (ella lo aplicó a las estelas) como un todo compuesto de texto y contexto (Proskouriakoff 1950). La clave de su éxito estuvo en el rigor metodológico con el que trató los rasgos iconográficos en conjunción con la escritura, algo que la condujo a intuiciones geniales y propuestas —no de lectura del glifo sino de su significado— que, con el tiempo y una vez leída fonéticamente, no eran, en absoluto, descabellados. Es decir, su labor demostró el valor conjunto de las imágenes y de los textos para entender la rica iconografía de la civilización maya.

Por tanto no es de extrañar que las nuevas generaciones de estudiosos se acercaran a este nuevo despliegue de imágenes contenidas en cerámica con entusiasmo, pero también con disciplina académica, y se empezara a catalogar la información que contenían. Sin embargo, la primera toma de contacto consciente con lo que sería el mundo del *way* se produjo, una década antes, de la mano de un extraordinario vaso encontrado en contexto arqueológico, en Altar de Sacrificios, Guatemala (Adams 1963), el bautizado, como “Vaso de Altar de Sacrificios”, hallado en el Entierro 96 de este sitio (Figura 3). Estaba en el entierro de una dama, adjunto



al entierro principal de otra mujer de mayor alcurnia puesto que el espacio y su ajuar, salvo por el detalle del vaso citado, era de mayor tamaño y riqueza.



**Figura 3.** El Vaso de Altar de Sacrificios. Entierro 96 de Altar de Sacrificios.

El vaso tiene una iconografía que incluye distintas figuras de danzantes acompañados cada uno de un clausula escrita en la que está presente el T539, y desde el momento de su descubrimiento llamó la atención por la indudable importancia de los personajes representados y la belleza con la que estaban ejecutados, aunque no se hicieron aportes acerca de su significado. Años más tarde, Adams (1971: 68-78) interpretó la información epigráfica e iconográfica contenida en este vaso como una danza en honor de la dama fallecida que yacía en el Entierro 96, proponiendo que era ejecutada por sus familiares. Posteriormente, este mismo investigador (Adams 1977: 158), añadió una nueva interpretación, la de la existencia de un sistema de gobierno basado en un linaje de jaguar, argumentando para ello que todos los gobernantes tenían un glifo que era un signo *ajaw* tapado parcialmente por una piel de jaguar. Un linaje al que pertenecían todos los señores que danzaban en el vaso.

Mientras el Vaso de Altar de Sacrificios (VAS) iniciaba, desde el respaldo del contexto arqueológico, la toma de contacto con las criaturas way (aunque sin saberlo todavía), otras muchas cerámicas sin contexto, pero con estos mismos personajes, aguardaban a ser analizadas. Aparecían en cerámicas de diferentes estilos, indicando que no se trataba de un fenómeno casual, e iban acompañados de un breve texto que tenía en común un glifo, el T539 o —con mucha menos frecuencia—, el T509 del catálogo de Thompson, conocido informalmente como el signo del “tanto por ciento”

porque reproducía un icono semejante a este signo matemático (1976: 107). El T539 no era de los más habituales, habida cuenta de que Thompson se basaba en material proveniente de los códices posclásicos y de la escultura y arquitectura monumental, y muy poco de la cerámica. Con todo, el T539 llamaba la atención por su imagen, un signo *ajaw* cubierto parcialmente por una piel de jaguar. Este diseño tan impactante estaba llamado, a falta de haberse alcanzado su lectura, a suscitar diversas interpretaciones.

Y no pasó mucho tiempo hasta que un grupo de estos seres del Inframundo llamó la atención a Jacinto Quirarte (1979), historiador del arte de la Universidad de Austin, Texas. Se trataba de seres que recordaban a los del VAS, que bailaban y que tenían características físicas peculiares, como animales humanizados o esqueletos más o menos descarnados. Quirarte dio un paso más en el estudio del *way* porque amplió la discusión a otros vasos, proponiendo que se trataba de los personajes muertos, ejecutando unas danzas en el Inframundo. Con respecto a la recurrencia del T539, Quirarte concluyó que se referiría a un posible sistema de “señor-gobernante” similar al que mencionaba Adams (1977) como “Señor Linaje Jaguar”. Desde el punto de vista iconográfico no llama ni dioses ni hombres a los protagonistas de los vasos, sino que prefiere el término *supernatural*<sup>4</sup>, a medio camino entre unos y otros, y recalca el hecho de que caminen en procesión, de derecha a izquierda, reflejando el modo en que los mayas visualizan el tiempo por el Inframundo y que el jaguar lidera la procesión en muchas ocasiones. Amén de las aportaciones de Quirarte, lo destacable de su trabajo en relación al tema que nos ocupa, es que, por primera vez, se pone de manifiesto que no se trataba de un hecho aislado, al contrario, había muchas cerámicas con estas figuras.

Hubo que esperar a que Linda Schele retomara el tema (1985, 1988). Esta autora propuso una lectura fonética del glifo *Balan Ajaw* o *Balam Ajaw*, para traducirlo como “jaguar escondido”, e interpretarlo como los jaguares que están en el mundo escondido, en el mundo de los muertos. La conclusión de Schele fue que las figuras que aparecían en los vasos por ella analizados corresponden a señores mayas muertos reflejados en sus actividades en el Inframundo. Las imágenes las

---

<sup>4</sup> No existe una traducción del inglés al castellano de esta palabra. El término más cercano sería “sobrenatural”, pero sin la connotación de divinidad que lleva implícito.

interpretó como danzas *post mortem* en las que los gobernantes mayas alcanzaban el estatus de dioses.

Estas propuestas de Schele son el preludio de las lecturas de Houston y Stuart y de Grube<sup>5</sup>, ya que hizo su última presentación en 1988. Un año después se alcanza la lectura fonética del T539, como he señalado al inicio de esta Introducción. Houston y Stuart (1989: 3), que, tomando en consideración los complementos fonéticos del logograma, lo leyeron como *way*<sup>6</sup>, traduciéndolo, tentativamente, como *co-essence*, “coesencia” en la traducción al español, un concepto muy próximo al de “alma” o “*alter ego*” y emparentado, aunque con una manera más lejana, con “nagual”. Por otro lado *way* es la raíz, en todas las lenguas mayas, para el verbo intransitivo “dormir o “soñar”, y está en la raíz de las palabras para brujo en yucateco, animal compañero en tzotzil, y arte de la adivinación en cholano. Se trata de traducciones que tuvieron una relevancia fundamental al cabo de los años. Pero volvamos a las coesencias de 1989.

Houston y Stuart se inclinaron por “coesencia”, un término que no aparecía en los diccionarios como tal, un término acuñado por Monaghan para la Mixteca<sup>7</sup>, y que se refiere a un animal o fenómeno celestial que se cree comparte la consciencia de la persona a la que pertenece, y que suelen ser feos, inusuales, de ojos enrojecidos, y que emergen cuando la persona duerme<sup>8</sup>. El término “coesencia” de Monaghan da una importancia secundaria a la transformación o metamorfosis de un ser humano en un animal, y como tal Houston y Stuart (1989: 6) entendieron la naturaleza del

---

<sup>5</sup> Schele cuenta (Freidel *et al.* 1993: nota 33) que las cartas, tanto de Houston y Stuart como de Grube, llegaron a su casa con un día de diferencia. Los tres argumentaban la lectura fonética de *way* siguiendo las mismas deducciones.

<sup>6</sup> No hay consenso acerca de su plural. Se ha propuesto *wayoob*, o *wayob'*. No hay hasta el momento referencias al *way* en plural en los textos clásicos. Por ello he preferido utilizar el singular “*way*” con el artículo “los” en plural.

<sup>7</sup> Esta propuesta de Monaghan se encuentra en un manuscrito no publicado, escrito en 1982, titulado “*Categories for the Perception of Self in Traditional Mesoamerica*”, y que estaba en posesión de Houston y Stuart (1989: 15).

<sup>8</sup> Estos seres a los que Monaghan otorga el término de “coesencia” se aproximan, en cuanto a sus cualidades, a los de los *lab* descritos y estudiados por Pedro Pitarch (1996) en su lúcida investigación acerca de las almas en Cancuc, una comunidad maya tzeltal de Chiapas (México). Los *lab* son seres de muy diversa condición –animales, culebras, meteoros, “dadores de enfermedad”- que forman parte del *ch'ulel*, “lo otro del cuerpo”, que junto con el cuerpo configuran a la persona (*ibíd.* 81).

fenómeno. También señalaron que los *way* están vinculados a un lugar o territorio, ya que la partícula *-nal* presente en el texto funciona como locativo para “lugar”.

A Nikolai Grube se le deben significativos avances en torno al tema, ya que, junto a Werner Nahm (Grube y Nahm 1994), publicó un “censo” de los *way* que aparecían en cerámica y, en 2004, en solitario, amplió el estudio en torno a la figura del *way Akan*, dos trabajos imprescindibles para dotar de nombre al *way* y a sus poseedores y, en consecuencia, acercarse al fenómeno del *way*. Ambas investigaciones van a ser objeto de constantes referencias durante el desarrollo de la Tesis, ya que gracias a su valiosa y meticulosa investigación salieron a la luz una multitud de criaturas fantásticas a las que se podía dotar de nombre y conectar con una serie de sitios y/o cargos de las Tierras Bajas mayas.

El término *way* se popularizó en los años siguientes a su lectura y entró a formar parte de los manuales y referencias de la cultura maya, bien como “coesencia”, bien como “alma” o “*alter ego*”, empleándose estos términos indistintamente, en referencia a los seres que habían catalogado Houston y Stuart (1989) y Grube y Nahm (1994), pero sin que hubiera incursiones en su significado. Aunque hubo excepciones, el mencionado de Grube (2004a) y, previamente, el de Inga Calvin (1997). Esta autora había trabajado de forma general el tema de los *way* en su tesis de maestría (1994), para centrarse posteriormente en la relación de éstos con determinados sitios mayas presentes a través del Glifo Emblema que se incluía en muchos de los textos, y que ya habían señalado y leído los autores mencionados en el apartado anterior.

Sobre la relación entre los glifos emblema y los *way*, Calvin (1997: 879) encuentra que tiene paralelo con la definición del *naab’l* de los mam contemporáneos, que es el “alma social”, “la forma de ser” de una comunidad y cuyas raíces están en la continuidad de los ancestros locales, la tradición y el paisaje sagrado. La autora sugería que el Glifo Emblema, como el *naab’l*, incluía a diferentes grupos de linajes reforzando el origen sobrenatural de los mismos, que, en última instancia, hace que una unidad política sea diferente de otra. Como consecuencia de esta propuesta Calvin acaba por dudar de la idoneidad del término “coesencia” como traducción para *way*, aunque no propone un término alternativo, concluyendo que son seres sobrenaturales, asociados con miembros de las elites de

determinadas entidades políticas y sitios, pero no los describe como siendo poseídos por estos individuos.

En el primer lustro del siglo XXI se retomó con acierto el interés sobre el *way* desde el punto de vista de su lectura. El mismo año en que Grube publicaba su estudio sobre el *way Akan* o *Ahkan*, Mark Zender (2004a: 200-204) apuntó que el morfema *way* forma parte de un conjunto de sustantivos que servían para designar partes íntimas del cuerpo humano, ya que cuando no estaba asociado con pronombres posesivos, el *u*, siempre iba acompañado por el sufijo *-is*, por lo que se leería *wayis* o *wa[h]y-is*. Por tanto, *way* termina en *-is* en su forma no poseída, lo que significa que se trata de algo que está inalienablemente poseído, es decir, que pertenece consustancialmente a ese ser<sup>9</sup>. Zender (2006) prosiguió con el cerco al término *way* y propuso que su lectura sería *u wa[h]y* o *wa[h]yis* (ver Figura 2). Este último aporte al término *way* supone que tiene una hache aspirada que se pronuncia pero que no está escrita y que es, a día de hoy, la que se considera la lectura más acertada<sup>10</sup>.

Markus Eberl (2005: 62), se adentró en el significado del *way* proponiendo que eran entidades anímicas inmortales que se transmitían de padres a hijos varones dentro de una misma línea dinástica. Se basaba para ello en la presencia del T535 —un signo *ajaw* del que sale humo o fuego—, relacionado con la descendencia por vía paterna, y que se veía junto al cuerpo de muchos *way*. David Stuart (2005a: 160-166), que había retomado la problemática<sup>11</sup>, hizo una nueva propuesta basándose en el término tojolabal *wayjel* —“compañero animal” del brujo que manda

---

<sup>9</sup> Alfonso Lacadena añade (2010: nota 9) que el sufijo *-is* contaba con un alomorfo *-al* en la zona cholana occidental, de manera que, en sitios como Palenque o Yaxchilán, la lectura del sustantivo *way* como elemento no poseído sería *wa[h]yal*. La importancia de estas aportaciones radica en que el estado normal del *way*, como *u way*, *wa[h]yis* o *wa[h]yal* es estar poseído, y que el incorporar el sufijo *-is* o *-al* los hace equivalentes a partes del cuerpo sobre los que se tiene control.

<sup>10</sup> Agradezco al profesor Lacadena todos sus esfuerzos para hacerme comprender la dinámica de estas lecturas, gracias a lo cual puedo entender y compartir la propuesta de Zender. Sin embargo he optado por emplear el término *way* a lo largo de toda la Tesis por tratarse de un término más genérico y más familiar para los lectores. La opción se apoya también en que se trata de una Tesis en la que ni la metodología es la epigrafía ni el objetivo de ella es el tratamiento epigráfico del término *way*, por lo que rindo, en cierto sentido, un homenaje y un mucho de reconocimiento a los primeros años del surgimiento del término, en los que, valga la redundancia, el *way* era el *way*.

<sup>11</sup> Hay que señalar otros aportes a la lectura e interpretación de los *way* hechas al hilo de otros temas: Taube y Zender (2009), y Hoopes y Mora Marín (2009), y que se mencionarán cuando se trate del personaje *way* correspondiente.

desgracias mediante maldiciones como “compañero animal” del brujo que manda desgracias mediante maldiciones —, y se decantó porque los way eran seres maléficos próximos al concepto de brujo.

Helmke y Nielsen (2009: 54) trabajaron también en la traducción del término y propusieron, en la línea de Stuart, la que se daba a *wáay* en yucateco, tomada del Diccionario Maya Cordemex (1980: 916). Ahí aparece como “*familiar que tienen los nigrománticos brujos o hechiceros, que es algún animal, que por pacto que hacen con el demonio se convierten fantásticamente; y el mal que sucede a tal animal, sucede también al brujo cuyo familiar el animal es*”. A partir de esta traducción los autores desarrollan, basándose en imágenes del Clásico que podían tener cierta concordancia con los textos de época colonial, en concreto del Ritual de los *Bacabs* y los *Chilam Balam*, en especial el del *Kaua*, la teoría de que los way podrían ser representaciones de enfermedades, lo que se demostró una incursión en su significado de gran relevancia.

Velásquez (2009: 570-634) ha profundizado con gran acierto en el tema del way, comenzando por su estudio de las cerámicas del sitio *Ik'* que ha tratado en su tesis doctoral, algunas de las cuales están decoradas con figuras de way. Sus conclusiones son muy interesantes porque se adentran en el significado profundo del way. Propone que los *wayhis* (utilizo los términos empleados por Velásquez en su tesis) de las cerámicas *Ik'* son expresiones regionales y antiguas de nagualismo y no de tonalismo, por lo que sugiere traducir el término como “espíritu familiar”, un tipo de alma familiar, otorgada por los señores del Inframundo para hacer daño, un antecedente del nagual de los brujos contemporáneos (*ibíd.* 631). Para este autor queda abierta la posibilidad de que, durante el periodo Clásico, el fenómeno del tonalismo se haya relacionado con el lexema way, mientras que el del nagualismo lo hiciera con el morfema *wahy*. En un trabajo posterior, (Velásquez 2011: 250- 251) amplía sus planteamientos y debate sobre si los way eran, o no, dioses y concluye que se trataba de almas, de dioses y de elementos aiosos que vivían en el interior del organismo de los gobernantes mayas y con los que era posible comunicarse durante el sueño. Finalmente, y en su publicación relativa a los way más reciente, este autor concluye que estos *wayhis* o naguales eran representaciones cercanas al concepto del mal, y fueron utilizados como armas mortíferas por los gobernantes del Clásico (Velásquez 2013: 585).

Daniel Moreno ha ahondado en el tema del *way* en su tesis de licenciatura (2011) y en su tesis de maestría (2013). En ambos ha investigado los vestigios de los *way* en las creencias mayas del época colonial y en las contemporáneas<sup>12</sup>, abriendo un prometedor campo de investigación en este sentido que se basa en un enfoque etnohistórico y etnológico del que, afortunadamente, hay muchos registros conservados.

Resumiendo, la lectura del glifo *way* ha avanzado siempre sobre datos contrastados y parece que la lectura de *u-wahy* y *wahy-is* se ha convertido en la definitiva. La traducción del término es la que se presenta más problemática en el sentido de que la raíz *way* está en términos relacionados con dormir, soñar, brujo o brujería, adivinación, o *nagual*, acepciones que entran en un mismo campo de significado, general a toda Mesoamérica, aunque transmitido por el filtro y la mentalidad de los primeros españoles que se enfrentaron con la tarea de redactar estos primeros diccionarios. Se trata de unas traducciones enfocadas a la funcionalidad de éste más que a su significado profundo, que se han demostrado muy valiosas y acertadas para desentrañar la lectura del T539.

Pero pienso que el acudir a la otra mitad de su significado, el que reside a sus orígenes, en los contextos del Clásico maya, las imágenes de los *way*, puede ayudar y ampliar la comprensión del fenómeno en su totalidad. No cabe duda de que este breve repaso<sup>13</sup> al tratamiento del *way* ha demostrado que la epigrafía ha sido fundamental para identificar y centrar el tema, y sin ella todavía se estaría especulando acerca de la naturaleza de esos animales y monstruos que bailan y se sacrifican en las cerámicas. Sin embargo, también se refleja que las imágenes han sido poco exploradas como fuente de información en sí mismas, habiendo sido utilizadas como apoyo a la lectura de los textos clásicos o como remanentes de un pasado que contienen algunas de las claves para interpretar ciertos aspectos de creencias de los mayas contemporáneos. Lo que ha condicionado que las propuestas se hayan referido, lógicamente, solo a los *way* que tienen un cierto paralelismo en nombre e imagen con las referencias coloniales y contemporáneas.

---

<sup>12</sup> Es muy interesante el paralelismo que encuentra entre ciertos *way* y el *xi'balj* de los choles, algo que ya había apuntado Josserand (2006).

<sup>13</sup> Otras incursiones en el tema del *way* han sido las de Matteo (2005), Matteo y Rodríguez Manjavacas (2009), Sesheña (2010) y Luin (2013).

Queda, por tanto, pendiente el estudio del way en su integridad, entendido como el acercamiento a todos ellos y en todos los contextos en los que se desenvuelven. Una cuestión que es uno de los objetivos de esta Tesis junto con la utilización y la valoración de una metodología iconográfica para estudiar esta problemática. Con estos dos objetivos abordo la problemática del way y, he de confesar que, también, con un fuerte componente emocional que ha permitido que el trabajo fluya, a pesar de los continuos meandros y contratiempos que han ido surgiendo al compás de la aplicación de una metodología compleja de aplicar en el caso maya. Pero qué duda cabe que la curiosidad y el amor incondicional por la cultura maya me han permitido desarrollar y adquirir las dosis de paciencia y perseverancia que requiere la observación de cientos de imágenes —cada cerámica, y hay en torno a las ciento veinte, tiene un mínimo de dos a tres protagonistas—, compuestas, a su vez, de detalles iconográficos que se repiten pero cambiando de posición, tamaño e importancia según se va avanzando en la exploración de la base de datos.

Es decir, al número ingente se une el relativismo según el contexto en que se localizan, lo que provoca que, con la metodología iconográfica, sea muy difícil poder tener resultados a corto plazo. Las entidades way se presentan como un importante reto, y el enfoque desde sus imágenes transporta al investigador al corazón mismo del periodo Clásico Tardío que, aunque explorado en sus manifestaciones más impactantes desde la perspectiva del way, tiene pendiente muchas otras representaciones de estas entidades. Se trata de sus manifestaciones más humildes tanto desde el punto de vista de la imagen como del texto, ya que su impacto visual en el espectador no es tan importante, o no van acompañados de textos, o éstos permanecen (todavía) sin descifrar. Pero no cabe duda de que son igual de valiosas para el significado del way que los feroces jaguares, las agresivas aves predatorias, o los intimidatorios esqueletos.

También, y como he señalado con anterioridad, el contexto es un segundo aspecto en el que esta Tesis hace hincapié, ya que he puesto especial atención en encuadrar al way en la narrativa desplegada en su cerámica, comparándola, incluso, con situaciones y contextos similares. Un enfoque que demuestra que cada way particular no es una entidad aislada, sino que tiene un significado y, a la vez, adquiere una parte de él en relación a otros way y a otras criaturas sagradas.



Finalmente he de añadir que ha sido muy difícil resistirse a los cantos de sirenas que emanan desde los estudios del way enfocados a partir de una perspectiva etnográfica y etnológica, y seguir el protocolo iconográfico para la interpretación de las imágenes. Se trata de unas sugerencias ciertamente tentadoras y muy bien documentadas, que hubieran dulcificado y aligerado la metodología empleada en esta Tesis, pero la habrían alejado de uno de los propósitos que encierra, decidir si el método iconográfico es, o no, válido para explorar temas del periodo Clásico maya.

El material que servirá de base de datos será la cerámica de este periodo, el soporte favorito para representar a los way, aunque hay referencias, pero son escasas, al way en escultura monumental, como los Dinteles de Yaxchilán, el Mural de las Cuatro Eras de Toniná, o en relieves que decoran edificios en Palenque o Copán. Caso aparte es la decoración del Palacio de los Estucos de Acanceh, estado de Yucatán<sup>14</sup>, donde se representan criaturas que no son way pero que son animales que tienen su versión como way en la cerámica de las Tierras Bajas Centrales mayas, puesto que es posible ver serpientes, aves predatorias, monos y murciélagos y otros animales, entremezclados con elementos vagamente teotihuacanos (Miller 1991; Voos *et al.* 2000).

Retomando la presencia del way en cerámica del periodo Clásico Tardío, decir que voy a manejar una media de ciento diez cerámicas del periodo Clásico Tardío, que pertenecen a distintos estilos (ver Gráfico 2, Anexo II), de los que, desgraciadamente, hay un número importante cuyo origen no ha podido ser identificado. De entre los que lo han sido hay una gran mayoría de cerámicas de estilo “códice”, cuyo origen está en el área de Calakmul- Nakbé. Otros estilos en los que se representa el way son el de *Ik’* y el de El Zotz-Uaxactún. En cuanto a los poseedores del way que aparecen en cerámica ganan por mayoría los topónimos, seguidos de los *k’uhul ajaw tak*<sup>15</sup> de distintas entidades políticas (Gráfico 1, Anexo II). Dentro de los topónimos y entidades políticas que poseen way (Gráfico 4, Anexo II) hay sitios que están localizados. Sin embargo, también existe un gran porcentaje

---

<sup>14</sup> Otro lugar en las Tierras Bajas del Norte con un friso representando animales es Balmku en el estado de Campeche. Son animales acuáticos, pero destaca de entre ellos un jaguar maniatado (Moreno 2013: 154).

<sup>15</sup> Empleo el plural de *ajaw* como *ajaw tak* en lugar de la más utilizada, *ajawob*, porque es muy posible que *ajaw tak* sea la forma correcta.

de topónimos que, o no han podido ser leídos hasta el momento, o la lectura es parcial, o es completa, pero no se sabe a qué entidad política o topónimo hace referencia. También, hay menciones a sitios considerados del Inframundo (Stuart y Houston 1994), pero que, quizá, también son nombres tomados para sitios mayas clásicos.

Antes de entrar a exponer las claves de la metodología iconográfica empleada para abordar las imágenes de los way voy a presentar un breve panorama del contexto en que se desenvuelven y que servirá como una primera toma de contacto con la cuestión del way, facilitando el acceso a muchos sobreentendidos que se manejarán a lo largo de la Tesis.

## **1.2. EL CONTEXTO DEL WAY**

Este apartado trata de dar unas pinceladas acerca de dónde viven y actúan estos seres, un contexto que es fundamental para entender, no solo su existencia, sino también sus distintos comportamientos y funciones. Va a ser un rápido repaso en el que me voy a referir al entorno natural e ideológico, con una breve incursión en el tema del alma. La referencia específica a su medio natural y a su forma de comprenderlo, se debe a que la civilización maya clásica estaba insertada y vivía con una total simbiosis con su medio natural, y muchas de las imágenes, en particular las del way, lo reproducen y le deben una cierta parte de su significado.

Americanos, mesoamericanos y mayas prehispánicos tenían diferentes formas de entender y ordenar el mundo, cada una de ellas respondiendo a circunstancias concretas de su área cultural, pero todas con un sustrato común, más o menos profundo, o más o menos compartido, pero que está en lo más profundo de su forma de concebir la realidad (López Austin y Millones 2008). Me voy a fijar, en concreto, en el que más atañe al way, el objeto de esta Tesis. Como he señalado, son seres cuya entidad ontológica entra en el campo de las almas, cuya área de actuación se sitúa en el terreno del pensamiento, y cuyas imágenes tienen un fuerte componente que los remite a la vida animal y vegetal que les circundaba.

La civilización maya se desarrolló durante un extenso periodo de tiempo, del 200 a.C. al 909 d.C., en gran parte en las conocidas como “Tierras Bajas mayas”

que constituyen la península de Yucatán y las tierras que se extienden entre ésta y la cordillera de origen volcánico que las separan del océano Pacífico, con algunos sitios ubicados en las zonas altas (Mapa 1, Anexo I). Sin embargo la mayoría de los centros están situados en la zona baja, una zona que es selvática, de clima tropical húmedo, con los ríos Usumacinta, Motagua, Chixoy Pasión, San Pedro Mártir, Candelaria, Hondo y Belice que las recorren por su zona sur. La zona más próxima a la península y la península misma carece de ríos por ser una laja calcárea que filtra todo tipo de agua, lo que provoca la mencionada ausencia de ríos, pero admite la presencia de lagos, cenotes, aguadas y cuevas con aguas subterráneas. En capítulos posteriores se verán continuas referencias al entorno de los cenotes y aguadas y a las distintas formas de vida asociadas a éstos.

El entorno físico en el que se asentaban las ciudades mayas era de bosque tropical lluvioso, con un clima tropical con dos estaciones marcadas, la lluviosa, de mayo a octubre (con unos días sin precipitaciones, la conocida canícula que generalmente sucede a finales de julio) y la seca, de octubre a finales de abril. El paisaje fue modificado por la acción del hombre que fue ganando poco a poco terreno a la selva para crear campos cultivados, las milpas, en los que se sembraba el maíz, la base alimenticia de su dieta, y otras plantas como frijoles y chiles.

También tenían huertos, pero que responden a un modo de entender el qué y cómo se cultiva, diferente al de la milpa. En ellos crecían plantas, árboles y arbustos fundamentales para la vida cotidiana y suntuaria, y los que aparecen con más frecuencia vinculados al *way* son el árbol del cacao, el tabaco, el agave y el amate. Hay que señalar que ambos tipos de cultivar la tierra —milpa y huerto—, tienen una consideración particular para los mayas contemporáneos, que vinculan la milpa con el entorno del hombre, frente a los huertos que lo hacen con el del bosque o selva, debido a la catalogación conceptual de las plantas que crecen en uno u otro (Robert Laughlin, comunicación personal 2008).

Es muy posible que la misma consideración imperara en tiempos prehispánicos, con las milpas cercanas a los núcleos habitacionales y los huertos más o menos alejados del entorno urbano, lo que ha sido visto por diferentes autores como la posibilidad de que existiera un *continuum* de tierras dedicadas a las labores agrícolas con mucha menos selva de la que se presumía en un principio, y en los que huertos o parcelas ubicadas en el entorno de selva eran considerados

“bosque”. Se especula que la propiedad de esos huertos era de determinados linajes que los habían heredado de sus ancestros que, a su vez, en un primer momento los habían recibido de los propietarios del bosque: distintas divinidades, siempre en la esfera de los “dioses de la tierra” (Mc Anany 1995: 78).

Este hincapié acerca de la cuestión de la tierra, de sus propietarios, de los ancestros y las divinidades vinculadas a ella viene a colación en el capítulo introductorio porque es uno de los muchos engarces en los que se asienta el concepto del *way*, en particular el que aparece representado en cerámica. Y es, además, el reflejo de una parcela fundamental para entender el pensamiento maya, la concepción del espacio como una oposición de territorios vinculados al hombre frente a los que pertenecen al bosque. Es una de las distintas formas de entender y ordenar el espacio por los mayas, e interesa aquí porque ayudará a comprender diversos aspectos que irán surgiendo a medida que se avance en el análisis iconográfico del *way*, una iconografía que presenta continuas referencias al territorio de la selva, a su *tempo* sagrado, a sus habitantes tanto animales como vegetales y a sus divinidades.

Karl Taube (2003a: 461-492) estudió esta forma de ordenar conceptualmente el espacio y, básicamente, concluyó (*ibíd.* 485) que la selva es un espacio no controlado por el hombre, el cual se opone al de la milpa, creado por éste. A su vez contrapone el espacio de la casa, el de la mujer, con el de la milpa y el del bosque como pertenecientes al hombre, ya que ellos desarrollan el cultivo del maíz (actividad masculina), la caza y la guerra, a la que añadiría el comercio. En cuanto a los seres que habitan el bosque los define como amorales, sexualmente agresivos, e indiferentes con lo que ocurra en el espacio humano, creando un entorno que asusta y es causa de desgracias para el hombre, pero que, a la vez, contiene tierras por explotar, agua y vegetación y animales valiosos como alimento y medicina. Es decir, introduce el concepto dentro de la ambivalencia, como una fuente de bienes y de cohesión social frente al peligro.

Este es el entorno físico al que pertenece el *way*, incluso los de forma humana, ya que tienen tanto en su propio cuerpo como en sus vestidos y tocados continuas alusiones a las plantas y animales del bosque, así como a la oscuridad, un concepto vinculado con el mismo. Pertenecen a una realidad que es caprichosa, agresiva y azarosa. Porque el azar, visto como lo imprevisible e incontrolable, era uno de los

miedos latentes en todo el entramado de pensamiento en el que se apoyaba la sociedad maya, cuyas entidades políticas estaban instaladas en un medio natural sujeto a imprevisibles fenómenos meteorológicos y tectónicos, expuesta a enfermedades letales y rodeada de un complejo y agresivo entorno selvático.

Una buena parte de la religión y el pensamiento maya estaban dedicados a entender, para así poder manejar, a las fuerzas divinas, a los dioses y a otro tipo de fuerzas de carácter más difuso, no catalogables como dioses, como pueden ser el viento o el fuego, que parecían manejar la realidad a su capricho. Porque entender es el primer paso para controlar. Y quien controla la sociedad maya es la institución del *ajaw*. Pero el *way* también se maneja en otro contexto, el del poder, ya que el *way* es una entidad que poseen determinados territorios y los *ajaw tak* o *k'uhul ajaw tak* de esos territorios (Houston y Stuart 1989; Grube y Nahm 1994; Calvin 1997). Es decir, están vinculados con la posesión porque ellos son una entidad que, al parecer, existe en tanto que es poseída y a través de esta posesión se vinculan con la territorialidad y determinadas instituciones político religiosas ligadas a ella.

Es una situación que refleja el modo en que funcionaba la sociedad maya clásica, donde la religión, ideología y pensamiento estaban estrechamente vinculados y, ellos, a su vez, lo estaban con el ejercicio de la autoridad. Porque era una sociedad que pivotaba en torno a la figura de su gobernante y éste, el señor sagrado maya, el *k'uhul ajaw*, debía gran parte de su legitimidad para gobernar a sus vínculos con los seres divinos, a sus ancestros y a su capacidad y competencia a la hora de controlar las fuerzas hostiles que acechaban de continuo bajo la forma de enemigos de carne y hueso o de fuerzas más o menos etéreas.

Por ello las imágenes de la realeza maya están imbuidas de lo sagrado, tanto en la compleja parafernalia con la que adornan y dotan de significado a su figura, como por los seres divinos que les acompañan en estas representaciones, todo ello reforzado por títulos y expresiones escritas que acentúan este papel. Y lo mismo puede decirse del resto de manifestaciones plásticas de la civilización maya. En ellas sagrado y profano más que darse la mano se entrelazan, haciendo muy difícil para el investigador discernir entre uno y otro. Todo ello es el reflejo de una sociedad teocrática, fuertemente estructurada, en la que poco o nada se dejaba al azar. Visto bajo estos parámetros generales, la institución del *way* se presenta como un fenómeno ideológico de connotaciones religiosas ya que las fuerzas de la naturaleza

que trata son entendidas como tales, pero además, en el fondo, tiene un marcado matiz de ideología política con la relación entre poder y ancestralidad como trasfondo.

En cuanto al concepto del alma o de las almas se sabe muy poco de los mayas clásicos, al contrario de lo que sucede con los nahuas de los que, gracias al gran material etnográfico a disposición de los investigadores y a la labor de algunos de ellos (López Austin 1980; Furst 1995), se puede tener una idea muy aproximada de cómo entendían este concepto<sup>16</sup>.

En relación a los mayas no se dispone de tanta información, en especial relativa a la época del contacto con los españoles. Pero, en cambio, se cuenta con material contemporáneo muy interesante sobre tzotziles, tzeltales, kekchis, lacandones, tzutzujiles, mames, quichés y chortíes. Todos ellos creen en la existencia de, al menos, dos tipos de almas. Una sería el alma propiamente dicha y la otra un espíritu animal compañero. También comparten la creencia de que, después de la muerte, se disuelve en varias partes. Los tzotziles consideran que el cuerpo humano está compuesto del *ch'ulel* y del *ch'anul* o *wayhel*, que se corresponden con el alma individual y con el animal compañero. La primera de ellas está compuesta de trece partes, una de ellas gaseosa, y tiene su centro en el corazón.

La pérdida de alguna de estas partes puede conducir a la enfermedad y a la muerte. Esta pérdida puede ser causada por los dioses, por pérdida del animal compañero, venta del alma al Dios del Tierra, o por accidente o asesinato. También el alma sale del cuerpo en determinadas circunstancias, como durante el sueño, la enfermedad, el sexo, la inconsciencia y la embriaguez. Son unas creencias compartidas por quichés, kekchís y lacandones. El *ch'anul* es un animal normal, que lo único de extraño de su anatomía puede ser un dedo de más, al contrario que los animales *way* que son criaturas híbridas, humanizadas o con rasgos muy inusuales como plantas o fuego saliendo de sus cuerpos. El *ch'anul* también se comporta

---

<sup>16</sup> Los mexica utilizaron diferentes palabras para “alma”, lo que da idea de la complejidad con que consideraban el concepto. Así, utilizaban, en muy raras ocasiones, *teanima* y *teyolitia*, como una entidad que daba la vida, pero sus términos más utilizados eran *yolia* y *tonal* o *tonalli*, términos que asociaban a esas fuerzas animadas con el corazón, la sangre o la cabeza, el signo astronómico de nacimiento del individuo, o con algo que se da a otro ser. Otro tipo de alma eran los aires o vientos que podían vivir en el cuerpo humano, y causar muerte y enfermedades, y el *ihiyotl*, un tipo de aire malévolo que sale del individuo con la muerte o con emociones fuertes como la ira (Furst 1995: 15, 158).

como lo hacen los animales mientras que los *way* bailan, beben y actúan como los seres humanos.

En cuanto a la concepción del alma que pudieron tener los mayas clásicos hay muy poca información directa sobre ello en sus textos. Sin embargo, y con el material disponible hasta el momento, Fitzsimmons (2009: 47), en su exhaustivo trabajo sobre la muerte y los reyes del Clásico maya, sugiere que se consideraban distintas entidades “habitando” dentro del cuerpo humano, al menos en relación con los *ajaw tak*: el *b’aah* o ser, “la” persona; el aire nocturno, el equivalente al *ihiyottl* de los mexicas; quizá una esencia que se corresponde con la expresión *k’a’ay u sak* “flor” *ik’il*, que comparte rasgos con la *teyolia* nahua y el *ch’ulel* tzotzil; y, finalmente, el *way*. Por tanto, los *way* se presentan como un tipo de entidad anímica que es posible que viva en el interior del cuerpo humano y, según los textos, también de entidades políticas y lugares, que se comportan como lo que son para la mentalidad maya, seres vivos, dotados de un tipo de alma.

A lo largo de la investigación de Tesis se podrá comprobar cómo son, qué funciones tienen y qué tipo de relación tienen con sus poseedores. Unas propuestas que llegarán de la mano de las imágenes de los *way* y con la herramienta metodológica de la iconografía, un método de investigación que tiene sus propias reglas, y que ha sido utilizado con mayor o menor fortuna en la investigación de las culturas americanas prehispánicas. A continuación voy a exponer la metodología utilizada, la iconografía, pero utilizada con unas ciertas modificaciones para adaptarla al caso particular maya.

## 2. METODOLOGÍA





## **2.1. LA CERÁMICA COMO SOPORTE DE IMÁGENES. LA BASE DE DATOS**

La iconografía como fuente de información acerca de una civilización ha sido utilizada con frecuencia como herramienta metodológica, aplicándose a una parcela concreta de éstas, a sus imágenes, con la intención de dotarlas de un significado que ayude a comprender lo que el tiempo ha dejado atrás, pero no ha podido borrar de las representaciones iconográficas. Es una metodología que parte de la base de que las imágenes presuponen significados codificados que se expresan por vía oral o por escrito.

En el caso del way las imágenes son mucho más abundantes que los textos, por lo que hay un claro desfase entre la información gráfica y la escrita. Los textos fueron, y actualmente son, fundamentales para identificar al way, su nombre y su poseedor. Pero nada más. E incluso hay muchas cerámicas que no llevan ningún tipo de cita escrita y hay que identificar a sus personajes como seres way en base a su iconografía. Es decir, queda mucha información recogida en las imágenes y, desafortunadamente, los textos no la van a completar, porque se eligió que fueran escuetos, sucintos, dejando claro que lo importante, para el sujeto maya del Clásico, era el nombre del way y su propietario, y carecían de valor las fechas (algo “muy maya”) y otro tipo de información. Éstas aparecen en muy pocas ocasiones y esta ausencia tiñe de un carácter generalista —adjetivo poco preciso, pero empleado en contraposición al interés por anclar al way de la cerámica en el devenir histórico—, a sus representaciones en el soporte de la cerámica.

Por tanto queda todavía mucha información sobre el way del periodo Clásico codificado en sus imágenes. Parte de su significado está siendo extraído gracias a la excelente labor de especialistas en epigrafía y textos coloniales mayas y relatos actuales que van descubriendo paralelismos entre el way y distintos fenómenos, sobre todo los relacionados con la enfermedad. Pero hay mucho más en esas imágenes, más información que puede corroborar, pero desde el interior del fenómeno del way mismo, lo que las analogías con el material etnohistórico y etnológico parecen sugerir, contribuyendo con ello a que una sugerencia bien documentada se acerque cada vez más a la interpretación muy precisa. A la largo de esta Tesis, y gracias a la herramienta iconográfica, se añadirán otro tipo de consideraciones que afectan a los matices de renovación y regeneración que

incluyen algunos de los *way*, a su importancia dentro del ciclo ritual de la sociedad maya, a su valor en los asuntos políticos, así como una vertiente de humor ritual que tuvieron. Pero, además, si se estudia al *way* dentro de su contexto se averiguará que parte de su significado se obtiene, también, en relación a los seres con los que interactúa, que pueden ser, desde hombres, a dioses y a otros *way*. En resumen, queda información acerca del fenómeno del *way* contenido en sus imágenes, un tipo de información que no fue recogida por escrito, posiblemente porque se daban por sobreentendidas y su significado correspondiente quedó, o en otros soportes desaparecidos como los códices, o se transmitía de forma oral. Este es el vacío que va a cubrir, hasta donde sea posible, el estudio iconográfico del *way*.

Es lo que Houston y Taube (2008: 128), si bien referido al Preclásico, pero que es aplicable al caso del *way*, llaman una “iconografía sin textos”, enfocada a reconstruir con cuidado y paciencia las secuencias narrativas al comparar series de acontecimientos diferentes pero que comparten una temática común. Algo que solo es posible si se tiene un conocimiento previo de muchos de los referentes que se estudian, lo que es posible para el Clásico Tardío, así como, también, contar con una extensa base de datos para comparar e integrar, no ya el *way* con la realidad maya clásica, sino desde una perspectiva interna al fenómeno. Posible, puesto que se cuenta con un material de alrededor de ciento veinte cerámicas, e *in crescendo*, por las nuevas piezas que salen a la luz en excavaciones o se hacen accesibles al objetivo fotográfico en colecciones privadas y museos. Una situación que otorga un matiz provisional, o, si se quiere, “ajustable”, a toda investigación llevada a cabo en un campo con las trincheras de la excavación abiertas en diferentes frentes.

La civilización maya ha dejado un espléndido legado de imágenes que reflejan siempre un mismo *continuum* de ideas, pero que presentan variaciones en cuanto a los temas expuestos, y que varían según el soporte elegido para ello. La escultura monumental, por ejemplo, se centra en expresar con imágenes y textos la apoteosis y el poder de sus gobernantes, mientras que los libros del periodo Postclásico, al menos los tres —códices de Madrid, Dresde y París— que han llegado hasta nuestros días, se centran en temas relacionados con el ciclo ritual, los pronósticos y cuestiones relativas a la función de los dioses. Las escasas pinturas murales conservadas muestran la misma versatilidad temática que veremos en la cerámica, mostrando los momentos estelares de la clase gobernante y sus hazañas guerreras

(Bonampak), o bien escenas costumbristas (Subestructura I-4 de la Pirámide de las Pinturas en la acrópolis de *Chii`k Naab`* de Calakmul), mitológicas (San Bartolo), o de temática variada, como las recientemente descubiertas en el sitio de Chilonché, a pocos kilómetros de La Blanca (Petén).

La cerámica ha demostrado también ser una gran fuente de información. Una información dispersa en centenares de piezas, muchas de las cuales carecen de contexto arqueológico porque son fruto de años de saqueo de los centros mayas, dentro en el lucrativo negocio del mercado negro de piezas antiguas. Sin embargo, y a pesar de ese gran hándicap (que también es aplicable a los tres códices posclásicos citados), se pueden extraer datos muy interesantes puesto que se conservan un número considerable de ellas, diseminadas en colecciones particulares y museos, a las que hay que añadir, por supuesto, las encontradas en proyectos de excavación arqueológica.

Son de diferentes estilos, y su estudio comparado, junto al análisis de sus pastas, ha permitido encuadrar a muchas de ellas en determinados centros de producción cerámica (Reents Budet y Bishop 1987; Reents-Budet 1994), o, al menos, atribuirles a una zona más o menos precisa. Es decir, no ha sido posible conocer su emplazamiento final, pero sí, al menos, saber dónde fueron manufacturadas (ver Mapa 3, Anexo I). Los temas que se recogen en cerámica son de la corte, así como relatos mitológicos y escenas rituales expresadas a través de un amplio abanico de danzas. Su formato, el de un vaso, cuenco o plato, condiciona mucho la expresión y la extensión narrativa, ya que se tiene que adecuar a un soporte pequeño.

Este condicionante se traduce en escenas fragmentadas que recogen momentos puntuales y muy significativos de rituales o relatos que se adivinan mucho más extensos. Otras veces se ha preferido la narración completa, lo que da lugar a escenas muy abigarradas que aprovechan al máximo el espacio disponible. Este doble escenario narrativo permite intuir que el espectador está observando instantes congelados de la vida y el pensamiento maya, lo que ya con ese convencimiento, le impulsa a rastrear la posible existencia de otros fragmentos. Un convencimiento que es aplicable también a percibir que hay mucha información esperando a ser encontrada, a ser “fichada” para la investigación que esté en curso, algo que acaba despertando el lado detectivesco latente en todo investigador. Y muchas veces esa

labor detectivesca da sus frutos (lo que añade un componente extrañamente lúdico a la investigación, no cabe duda), y se pueden recomponer las piezas sueltas pertenecientes a ciclos narrativos que son más extensos que lo que permite ser recogido en un recipiente cerámico. Excepcional pionero de este método fue Francis Robicsek que, junto con Donald M. Hales, lo intuyó y lo publicó en *The Maya Book of the Dead* (1981), abriendo un campo de posibilidades a futuros investigadores.

En este escenario es imprescindible el acceso al mayor número de cerámicas posible, las cuales van a constituir la base de datos para esta Tesis. Hasta hace unos años era una labor complicada dada la dispersión de las piezas y, en particular, que muchas de ellas estuvieran en colecciones privadas. Sin embargo, Justin Kerr desarrolló un método fotográfico (Coe 1978: 139) que permitió presentar cada cerámica como un lienzo pictórico plano. Su empeño en fotografiar el mayor número de piezas aunado al el esfuerzo de hacerlas accesibles a través de su página *web*<sup>17</sup> (ir a nota 1) ha hecho que un ingente número de ellas sean fácilmente accesibles y que el espectador las pueda descargar y ampliar a voluntad, accediendo a detalles que se pierden con una visión general de la cerámica. Otro hecho, en principio banal pero de gran utilidad, numerar sus fotos anteponiendo una K mayúscula (de Kerr) ha terminado por crear (y ahorrar mucho tiempo a todos los interesados) un sistema de numeración universalmente aceptado para las cerámicas mayas, y que permite acceder a ellas con suma facilidad.

Hay unos cuantos ejemplares que no forman parte de su archivo. Me refiero a los que pertenecían al de Nicholas Hellmuth, una considerable colección de fotos de cerámicas pero que no están tomadas con el sistema del “roll-out” de Kerr. Este archivo pertenece en la actualidad a Dumbarton Oaks, la biblioteca, museo y centro de investigación de la Universidad de Harvard sito en Washington D.C. Hasta el momento no se puede acceder a él a través de internet, por lo que adjuntaré la fotografía de la pieza junto con su número, al que añadiré “AH” (por Nicholas Hellmuth) para no confundirlas con las de Kerr. El acceso a este archivo ha sido posible gracias a la gentileza de la Biblioteca de Dumbarton Oaks.

Otras piezas que no pertenecen al archivo Kerr son algunos ejemplos tomados del libro titulado *Smocking Gods* (1978), el excelente trabajo de Francis Robicsek

---

<sup>17</sup> Este archivo fotográfico ha sido adquirido recientemente por Dumbarton Oaks.

sobre el tabaco entre los mayas. Sus ilustraciones van numeradas, y mantendré el mismo número que en el volumen mencionado, añadiéndole SG delante. El mismo procedimiento emplearé con algunas ilustraciones tomadas del *Maya Book of the Dead*, del mismo autor y que he mencionado en párrafos anteriores. La referencia será BOD seguida del número que tienen en este libro.

En resumen, la cerámica es un soporte ampliamente utilizado para imágenes de este periodo que tratan, entre otros temas, de la ideología, el pensamiento y la religión. En estos temas están presentes, como uno de sus protagonistas, las entidades *way*, con más de cien cerámicas en las que ellos son el tema principal. El problema de su falta de contexto queda parcialmente resuelto, ya que en muchas de ellas es posible deducir su procedencia, aunque queda en suspenso el lugar exacto en el que fueron depositadas como su último destino, una información esencial ya que, sin duda, tuvieron una importante función ritual. El hallazgo de algunas de ellas —como el Vaso de Altar de Sacrificios—, en contexto arqueológico, en concreto en enterramientos, invita a suponer que ese fue el destino de muchas de ellas, pero hay que asumir que no se trata de una certeza absoluta.

Todas las ilustraciones que se presenten a lo largo de la Tesis irán mencionadas a partir del archivo o libro en que se encuentren. Como he señalado, se manejará un conjunto de aproximadamente cien diez piezas cerámicas con imágenes del *way*, pero a ellas se añadirán otras cuando sea necesario encontrar vínculos que ayuden a otorgar una interpretación a las entidades *way*. Se tratará, casi siempre, de escenas relativas a los seres sagrados que interactúan con ellos, o a escenas que tienen una compleja estructura narrativa que ayude a entender el fenómeno religioso y de pensamiento vinculado al *way* dentro de una perspectiva más amplia.

## **2.2. EL MÉTODO ICONOGRÁFICO ADAPTADO A LA PECULIARIDAD MAYA**

El método iconográfico va a ser la herramienta que va a conducir a la interpretación del significado de una ingente cantidad de imágenes que se van a ir desplegando sucesivamente ante los ojos del espectador. Un espectador que, si tiene el ojo habituado a encontrarse con ellas, verá muchas criaturas, aderezos y escenarios que le serán familiares, pero, al mismo tiempo, apreciará otros que no le son tanto,

o, al menos, no ensamblados de tal forma que componen esas extrañas criaturas y situaciones que voy a presentar, y que son poco habituales en las escenas de corte mayas, las más numerosas y accesibles para el lector.

La iconografía maya contiene elementos iconográficos que suceden más de una vez, y generalmente con un referente icónico seguro. Son los rasgos (o elementos) iconográficos, unidades mínimas de significado que pueden tener diferentes variaciones en pequeñas decoraciones o abstracciones que no afectan a su significado. Si se combinan de determinadas maneras, estos rasgos iconográficos componen escenas que pueden tener diferentes sentidos, entre sí, y dentro de ellas misma, lo que queda definido por “diferentes niveles de lectura”. Éstas escenas, a su vez, pueden combinarse de una o varias maneras y, vistas en conjunto, forman una narrativa, que es esencialmente una historia contada de forma gráfica. Una narrativa, en Mesoamérica, es algo más que una sucesión de eventos. Existe con una finalidad, ya que ofrecen explicaciones del por qué las cosas son como son (Houston y Taube 2008: 134).

Pero la iconografía plantea en esta Tesis algo que va más allá de su carácter instrumental y que se refiere a su validez en un caso y en un contexto que abarca algo tan complejo como el pensamiento y la ideología de una civilización. En una civilización como la maya, con muchos textos de carácter político y dinástico, pero con pocos de contenido estrictamente conceptual y de pensamiento, no es fácil acercarse a esta área de conocimiento, donde muchas veces más que poder leer hay que interpretar. Ello implica que, al estudiar el *way*, se parte de una deficiencia estructural que hay que aceptar y corregir en la manera de lo posible. Investigadores, como Houston, Stuart, Zender, Stone, Grube y, en particular Karl Taube (por citar solo algunos de los muchos con que cuenta la mayística), el más “iconografista” de todos ellos, han demostrado que es posible lograr avances significativos a partir de la interpretación de las imágenes.

Hasta el momento han sido pocos los que se han explorado a las criaturas *way* desde el punto de vista de la iconografía. Ha primado la aproximación desde la epigrafía, la analogía etnohistórica tanto con el mundo maya como con el mundo *náhuatl* y la etnología. Enfoques fundamentales y necesarios, que han aportado datos muy valiosos para entender el fenómeno del *way*, pero que han tratado a las imágenes como un apoyo visual de sus propuestas sin explorarlas como una

fuentes de información en sí mismas. Esta es la parcela que se propone completar esta Tesis. Para ello el método iconográfico es su herramienta fundamental, aunque con algunas modificaciones debido al desequilibrio estructural —textos escasos y sucintos, abundancia de imágenes— que supone el punto de partida de esta investigación.

El método tradicional utilizado en iconografía tiene como máximo exponente a Erwin Panofsky (Hannover 1892-Princeton 1968), que aplicó sus postulados de análisis iconológico fundamentalmente al Renacimiento (2005). Éstos ordenan la investigación y tratamiento de las imágenes con el fin de trazar las relaciones del arte con el relato literario que los sustenta, así como las implicaciones sociológicas que éste conlleva. Su análisis pasa por una serie de etapas bien delimitadas hasta llegar a su interpretación final. En la primera propone identificar imágenes, historias y alegorías, empleando un método descriptivo y no interpretativo que identifica, describe y clasifica las imágenes. En este estadio se identifican y se da sentido a los rasgos iconográficos que componen las figuras. El siguiente paso sería el análisis iconológico encaminado a dilucidar la significación intrínseca o el contenido de la obra que se está estudiando. Es un método que funciona desde el momento en que se pueden identificar las historias que hay detrás de la obra de arte, algo que no es enteramente satisfactorio en el caso del arte maya, pero que, por otro lado, sirve para ordenar y clasificar los distintos niveles de información que contienen las imágenes y las narrativas en las que participan, corrigiendo la tendencia a mezclar los distintos grados de información iconográfica, tendencia que, aunque muchas veces sea tentadora, aleja al investigador del rigor interpretativo y lo acerca al especulativo.

George Kubler, historiador del arte que compartía los criterios de Henri Focillon<sup>18</sup> (Dijon 1881-New Haven 1943) y de Panofsky, hizo sus incursiones en el arte de Mesoamérica y también en el arte maya (Kubler 1969), pero fue muy crítico con la utilización de la etnohistoria y etnología como fuente para interpretar las imágenes del Clásico maya, lo que le llevó a mantener una fuerte polémica con Michael Coe, abanderado de esta tendencia junto con Miguel Covarrubias y Eric Thompson. Kubler consideraba que había transcurrido un

---

<sup>18</sup> Sus aportaciones son de tendencia formalista y refieren en especial a la Edad Media, resaltando los valores que son propios y exclusivos de las artes plásticas.

gran lapso de tiempo entre el *Popol Vuh* que Coe utilizaba para explicar las imágenes y éstas, con el consiguiente riesgo de incurrir en una disfunción temporal en las que la iconografía del Clásico, aunque similar a ciertos episodios de la narración quiché y a ciertas tradiciones orales mayas contemporáneas, hubiera perdido gran parte de su significado.

Esta disfunción era el resultado de que los elementos iconográficos y las escenas se separaban tan fácilmente de su significado que las narrativas y sus componentes que tenían muy poca, o nula continuidad en el tiempo. Es así que para este autor Mesoamérica tiene altos índices de pérdida de rasgos iconográficos al añadirse otros nuevos que los reemplazaban con un nuevo significado, por lo que había una tendencia a la pérdida de la transmisión del significado original. Coe, Covarrubias y Thompson opinaban lo contrario. Consideraban que había unos fuertes y tenaces vínculos entre significado, rasgos iconográficos, escenas y narrativas. Un criterio compartido por la generación posterior de mayistas, con Houston y Taube a la cabeza (2008: 134), que admiten que sí que ha habido ciertas “caídas” de imágenes y narrativas, como el episodio en el que unas jóvenes visten al Dios del Maíz antes de que resucite, o el episodio de los niños surgiendo de calabazas en los Murales de San Bartolo.

Junto a esta persistencia del vínculo entre imagen y significado, también es cierto que actualmente existe un conocimiento lo suficientemente asentado de la mayoría de los rasgos iconográficos que se emplean en la construcción de las imágenes, que es posible sustituir, aunque con un inevitable margen de error, la ausencia de textos escritos para el way. Por otro lado, hay que tener en cuenta que una buena parte de los way representan al mundo natural, ya que los animales y las plantas son constantes referentes en esta temática. Están ahí, evidentemente, por un motivo. Y es por la importancia que tienen animales y plantas como potenciales metáforas visuales, tanto por su imagen en sí misma, como por sus comportamientos y ciclos vitales, muy estables y ampliamente conocidos por una población que vivía en simbiosis con el medio físico en el que estaban inmersos y les rodeaba.

No es de extrañar que utilizaran imágenes de ese entorno para expresar conceptos de una enorme complejidad que quedaban reflejados en los hábitos y alternancias estacionales de unos seres capaces de poseer distintos tipos de



esencias vitales al igual que el hombre. Por tanto, referencias a la idiosincrasia de animales, plantas y fenómenos naturales van a ser una constante de la metodología iconográfica empleada en esta Tesis, con el fin de encontrar en ellos parte del por qué y del significado de muchas de las imágenes. Es un enfoque que se basa en una convicción expresada en el párrafo anterior: para entender una buena parte de los significados de los símbolos de sociedades cuyo explicación no existe o se ha perdido, hay que echar una vista al entorno que les rodea y buscar parte de su origen en él, siempre que se trate de símbolos cuya imagen se encuentre en ese entorno natural. Por ejemplo, el Coatí Cola de Fuego, llamado *ka'k' ne tz'utz'* (Grube y Nahm 1994: 699) es un coatí con una larga cola peluda de la que emana fuego (Figura 4).



**Figura 4.** Ejemplos del way Coatí Cola de Fuego. a. Imagen de un coatí subido en un árbol; b. El coatí con una cola con fuego y la oreja dentada en el K4116; c. Fragmento del K927 donde está señalado con un círculo en rojo y se puede comprobar su semejanza con el zorro, a su izquierda, y el perro, a su derecha. La escritura ha sido fundamental para identificarlo porque los tres mamíferos se parecen mucho.

Pero, si no fuera porque el texto especifica que se trata de este animal, bien podría tomarse por un perro, como sucedía antes de que se pudieran leerse las clausulas escritas junto a ellos. Un ejemplo es la descripción que hace Coe (1982: 112) del vaso K927, en el que el coatí es descrito como el dios perro con antorcha (Figura 4c). Por ello en las páginas sucesivas va a haber continuas referencias a la vida animal y vegetal, muchas de las cuales servirán para ir aproximándose al significado del símbolo, máxime cuando se cuenta con un texto escrito adjunto con el nombre del animal, lo que sirve para identificarlo como tal y para entender qué cualidad se destaca de él.

Otras veces, en cambio, el resultado no será satisfactorio y quedará abierto a nuevos descubrimientos, a nuevas propuestas que se produzcan en el futuro. Es un hecho que encuentra su explicación en la teoría de los símbolos propuesta por Víctor Turner (1980)<sup>19</sup>. En ella éste plantea que muchos de los símbolos tienen su origen en el medio ambiente que rodea a un tipo de sociedades que viven en una situación de profunda simbiosis con éste. Y plantea que todo símbolo se compone de dos polos de significado, uno natural y otro conceptual. El natural se nutre del medio que le rodea, mientras que el conceptual elabora el suyo propio a partir de ese polo natural y de las complejidades del pensamiento de la sociedad entre los que se pueden contar miedos latentes, significados antiguos modificados por el olvido y las influencias externas, o el humor mismo, que muchas veces carece de sentido para quien no es nativo de la zona.

Este polo conceptual es el que presenta lagunas en el caso de la sociedad maya clásica, de la que es fácil entender que tuvieran al jaguar como el animal emblema del poder y la fiereza, al mono como el payaso, pero no es tan obvio en otros ejemplos y menos si se trata de seres humanos en los que el polo natural al que me he referido está más diluido. Finalmente no quiero dejar de señalar que, aunque los símbolos, tan caprichosos a veces en su significado, sí tienen una lógica interna (Eliade 1979) y se comportan de acuerdo con ella, por lo que, conocida ésta, es posible adentrarse en lo que sería una cadena de conexiones simbólicas, la más obvia en esta investigación, enfermedad, muerte, oscuridad, noche, bosque, lo que refleja que una imagen puede tener varios niveles de lectura, relacionados, pero no los mismos.

Estas consideraciones generales son las que van a marcar el ritmo y la utilización de la metodología iconográfica. Por una parte considero que el planteamiento clásico es válido para una primera aproximación a las imágenes, estableciendo tres niveles de aproximación a las mismas, básicamente, la identificación de los rasgos iconográficos que configuran al personaje, la identificación de los temas que subyacen, para concluir con la narrativa que se está

---

<sup>19</sup> Victor Turner (1980) utilizó con éxito un análisis del sistema de símbolos que empleaban los Ndembu de Zimbabwe, para acceder al significado de sus rituales, unos rituales que carecían de un texto escrito. Ese mismo tratamiento del símbolo se va a utilizar para interpretar los datos que van surgiendo del análisis iconográfico, unos datos que configuran las distintas entidades simbólicas que son las imágenes de los way.

haciendo llegar al espectador. El grado de conocimiento que han alcanzado los estudios de la civilización maya Clásica facilitan mucho los dos primeros pasos, pero la parquedad textual de los mayas clásicos dificulta la tercera. Sin embargo creo que es posible suplir la falta de una importante base de textos en los que encontrar los significados con el referente de datos posteriores a este periodo y con el tratamiento de las imágenes como símbolos dotados de los polos natural y conceptual que señalaba Turner, todo ello apoyado con el mayor número de ejemplos posibles ya que permiten la comparación, algo que proporciona solidez a los datos.

Es decir, las imágenes que se verán son muy complejas ya que están compuestas de pequeños detalles iconográficos que van construyendo el significado general de las figuras. Aislarlas, darles un significado y encontrar las relaciones con otros iconos es una tarea fundamental con vistas a aproximarme al polo conceptual de los sujetos representados. El siguiente paso, una vez identificados los rasgos que componen las figuras de los way, es dotarlos de significado. Para ello es imprescindible que se presenten con una regularidad considerable, porque en caso contrario es imposible comparar para establecer parámetros de significado. Desgraciadamente irán apareciendo rasgos que se adivinan importantes, pero que al ser únicos, se tendrán que quedar a la espera de futuros descubrimientos.

La comparación de datos sirve para afianzar su importancia dentro de la iconografía del way, una importancia que puede ser desde pequeña hasta fundamental pasando por una gradación de la misma, según su frecuencia y posición dentro el contexto general de la imagen. Con ello ya se obtiene un dato de vital importancia para ir construyendo el significado. Junto a la frecuencia de los rasgos está su significado objetivo, el del rasgo en sí mismo. Éste, al no haber un “diccionario” redactado por los mayas del periodo Clásico, puede venir dado desde diferentes enfoques, lo que implica una variabilidad en cuanto a la certeza del valor que se les atribuye. Por ejemplo, no es lo mismo dar el valor “oscuridad” a un icono en una jarra que se escribe y se lee *ak’bal*, “oscuridad” en maya clásico, que inferir que el líquido que contiene está relacionado con algo que acompaña en la oscuridad, como puede ser la nicotina que mantiene el estado de alerta a quien lo consume (Figura 5).



**Figura 5.** Ejemplo de interpretación del motivo iconográfico de las jarras *akbal*: a. Fragmento del K2023 donde se ve a un venado que danza con una pequeña olla *akbal* al cuello; b. El glifo *akbal* (tomado del catálogo de Thompson (1976); c. Olla con el término *u ma[h]y*, "su tabaco", perteneciente a la colección Kislak, Biblioteca del Congreso, Washington D.C. Se trata de tabaco en polvo o hecho una pasta que se inhala o mastica.

Siguiendo con este ejemplo, se puede dotar de una mayor certeza a la hipótesis de significado si estas jarras penden de unos collares adornados con ojos humanos, lo que implica que se multiplica la capacidad visual de quien lo lleva, que, a la vez, presupone que se utiliza en una situación de muerte, por lo que se estaría dando un cierto solapamiento de significados. Un hecho que se traduce en diferentes niveles de lecturas para un mismo rasgo, todos ellos igual de válidos con respecto al contexto en que se inserta. La hipótesis se convierte en certeza acerca de uno de estos niveles de lectura si, gracias a que existen esas pequeñas ollas de uso individual, se ha podido analizar el poso de una de ellas, que conforma que se trata de *Nicotina rusticae*, una de las especies de tabaco que se cultivaba en América antes de la llegada española. Para acabar de confirmarlo, existen ejemplares de estos recipientes con la palabra *ma[h]y*, "tabaco".

El ejemplo de estas ollas *akbal*, como se llamarán a lo largo de la Tesis, es emblemático de cómo se tratarán los rasgos y detalles iconográficos que componen

a los protagonistas de las cerámicas: se buscará su significado desde todos los ángulos al alcance del investigador, y se dará una interpretación cuya verisimilitud estará en relación con los datos que se disponen, a día de hoy, para formularla. Y se hará constar ese grado de certeza desde la máxima honestidad científica, pero recalcando la frase de “a día de hoy”. Los avances en la comprensión del pensamiento maya se abordan desde tantas perspectivas y están tan sujetos al acceso a materiales nuevos u olvidados, que las conclusiones que se definan como altamente hipotéticas pueden sufrir, afortunadamente, modificaciones. Pero también quiero señalar que otras interpretaciones de significado, gracias al manejo adecuado de todos los condicionantes mencionados, podrán gozar de una vida más longeva.

Un siguiente paso, una vez definidos e interpretados los rasgos iconográficos, será identificar los temas que ocupan a las entidades *way*. Como se carece del *corpus* escrito acerca de ello, este capítulo está más enfocado a definir los distintos tipos de actividades en que aparecen, ya que reproducen comportamientos que se pueden identificar. La labor de la investigadora consistirá en otorgar un significado e interpretar esas actividades con la base de los datos obtenidos en el capítulo previo dedicado a la iconografía del *way*.

Finalmente se entrará en un apartado en el que se reflexionará acerca del *way* en el Clásico Tardío maya. Con la iconografía y los temas del *way* como base de datos se manejará toda la información con vistas a comprender lo que es el *way* desde el punto de vista de las imágenes que nos legaron los mayas clásicos. Este apartado será más libre, en el sentido de que estará menos sujeto a una disciplina de descripción y análisis y se centrará en las propuestas que disciplina la iconográfica ha permitido alcanzar. Será también el momento de reflexionar acerca de la validez y el alcance de esta herramienta de investigación aplicada a un caso tan peculiar como el de la civilización maya clásica, y a un tema, el de las almas o esencias, difícil de comprender desde una perspectiva y una distancia temporal ajena y lejana.

### **2.3. ESTRUCTURA DE LA TESIS**

La aplicación del método iconográfico ha determinado la estructura de la Tesis y, por ello, se incluye en este capítulo. Es así que se abre con un primer capítulo, la

Introducción, donde se han expuesto los motivos que me han llevado a escoger el tema del way, así como una breve recapitulación de la historia del descubrimiento y de los estudios sobre éste.

Ya he señalado en líneas anteriores la validez de los planteamientos de la metodología iconográfica tradicional en relación a los rasgos y detalles iconográficos que componen imágenes y situaciones. El análisis de todas ellas va a constituir el capítulo tercero, el que viene a continuación, que se titula “La iconografía del way”. Este capítulo las analizará desde el punto de vista de la iconografía una a una. Se comenzará con los animales, diseccionando sus imágenes, identificando los rasgos y detalles que las configuran para concluir otorgando un significado a cada uno de ellos. Es en este punto en el que la metodología se separará de los parámetros tradicionales y presentará una alternativa adaptada a la realidad del conocimiento que se tiene “a día de hoy” sobre los mayas clásicos.

Parte de ese significado se buscara en el polo natural de estos seres, una tarea ardua, pero mucho más sencilla cuando se trata con imágenes de animales y plantas que con la de hombres. El resto se hará con las aportaciones contrastadas con el tema que se está tratando, y que han sido hechas previamente por otros investigadores, y las afectadas serán aquellas que contienen referencias o guiños a la escritura maya o las que se refieren específicamente a criaturas divinas, y que se encuentran la mayoría en los trabajos de Taube (1985, 1992, 2003a, 2003b), Quenon y Le Fort (1997), Bassie Sweet (2002, 2008), Martin (2007) y García Barrios (2008).

Siempre quedarán lagunas pendientes, pero creo, sinceramente, que podrán ser cubiertas en el futuro o por otros investigadores que estén trabajando desde otras perspectivas metodológicas. Considero que el principal hándicap es el tratamiento del polo conceptual de las imágenes. Ahí las referencias serán tanto a aquellos que han trabajado el tema prehispánico de las emociones, el alma y la imagen del ser, por poner algunos ejemplos, Houston *et al.* (2006), Houston y Taube (2000), Houston y Stuart (1998), Monaghan (1998, 2000), Velásquez (2009, 2011), López Austin (1980), Furst (1995), como a los que han hecho lo mismo pero desde una perspectiva contemporánea mesoamericana: nuevamente López Austin (1993), pero también Hunt (1977), Heremite (1970), Carlsen y Pretchel (1991), Pitarch

(1996, 2010), Villa Rojas (1987), cuyos trabajos y formas de abordar sus trabajos me han influido en la forma de entender esta investigación.

Tampoco hay que desdeñar las narrativas recogidas por los etnólogos a comienzos del siglo XX, en especial las de Eric Thompson (1930) en la antigua y en ese tiempo Honduras Británica, la actual Belice. También son de especial interés, aunque un poco más tardías, las publicaciones de Fought (1972), Wisdom (1940) y Girard (1962) sobre los chortís. Gracias a estos destacados etnólogos tenemos relatos y descripciones de sus rituales recogidos desde principios del siglo XX, en una época en la que la tan manida “globalización” no había llegado a muchas zonas de Mesoamérica.

La aproximación iconográfica al tema del way se va estructurar en torno a tres polos de atención. El primero se centra en las imágenes de los way, cómo son y que rasgos iconográficos les definen. El segundo se centrará en sus funciones, expresadas a través de los rituales en los que están representados. Y, el tercero, presentará a estas entidades a partir de la perspectiva de sus relaciones con otros seres, desde los dioses a sus poseedores. El objetivo, en definitiva, es poder acercarse al significado del way desde ellos mismos y desde su vínculo con otros seres. Dos tipos de información diferente, pero cada una con su valor intrínseco, y que, juntas, permitirán el acceso a una interpretación del significado del way con la iconografía como herramienta metodológica.

Así, el tercer capítulo dedicado a la iconografía del way constará de dos partes. La primera, la más extensa, que desgranará uno a uno a todos los way censados hasta el momento. Se trata de la base de datos sobre la que se cimentará todo el estudio iconográfico del way. Un apartado necesariamente largo y, en ocasiones, repetitivo, porque son muchas las imágenes y muchos los elementos iconográficos que las componen. A continuación se hará un repaso a los rasgos iconográficos que definen a los way, los cuales han sido identificados en la primera parte del capítulo.

Una vez concluido este capítulo acerca de la iconografía del way se pasará, en el cuarto capítulo, a investigar los contextos en que estaban inmersos. Sorprenderán porque, aunque casi siempre bajo la expresión de la danza, hay otras actividades como los rituales de adivinación, escenas de humor ritual, y se podrá detectar una gradación del carácter sagrado que tienen todas sus expresiones, llegando a

plantearse la cuestión de si el tema del way fue objeto de piezas cercanas a la representación teatral.

Se procederá a continuación, en el capítulo quinto, a una revisión de la figura del way en relación a los Gemelos *Hun Ajaw* y *Yax Bahlam*, con *Itzamnaaj*<sup>20</sup>, el Dios N, *Wuk* o *Ik' Si'ip*, *K'awil*, *Chak*<sup>21</sup>, el Dios del Agave (del que se desconoce su nombre) y con *Akan*. Capítulo aparte, el sexto, será la relación entre los way, ya que se detectan lazos profundos y estables entre algunos de ellos. Este capítulo irá bajo el epígrafe de “La sociabilidad del way”.

Antes de llegar al apartado final se entrará en el capítulo séptimo, “La posesión del way”. La parte que dedicada a la lectura de los textos se basa, lógicamente, en la labor de los epigrafistas. En cambio, el vínculo de la posesión que desprenden las imágenes tendrá un enfoque iconográfico. Y así se llegará al capítulo final, el octavo, unas páginas destinadas a reflexionar sobre el way en el pensamiento maya clásico y sobre la categoría de ser de los way. Por el momento se adelanta que son criaturas fantásticas en su forma, y que se muestran como entidades que existen en cuanto a que son poseídas por diferentes seres que tienen esa capacidad: ciertos dioses, el cargo de gobernante supremo y miembros de su linaje gobernante y, en escultura pública, reyes y reinas con “nombre y apellido”, aunque, comparativamente, haya muchos menos ejemplos que los que aparecen en cerámica.

---

<sup>20</sup> Actualmente hay dudas acerca del nombre de esta divinidad en el Clásico Tardío, pero conservaré la acepción *Itzamnaaj* a efectos prácticos porque su nombre evoca la figura de este dios anciano que tienen rasgos combinados del Pájaro Principal y el Dios Viejo (Bassie Sweet 2002; Martin 2007). Martin (2007: 10 y Fig. 10) señala que su nombre está compuesto por una cabeza del Dios Viejo con un adorno floral y cabeza de pájaro. Su lectura fonética está pendiente, pero su significado alude a la totalidad, al cielo y la tierra. Es posible que sea *Mam Kokay Mut*.

<sup>21</sup> La versión *Chak* del nombre de este dios será la utilizada en esta investigación. El motivo es que el término sufrió distintas modificaciones a lo largo de su existencia, y éste es el más conocido. Sin embargo la lectura más correcta para “el *Chak*” de este periodo sería *Chaahk* (García Barrios 2008).



### 3. LA ICONOGRAFÍA DEL WAY



K1256

Este extenso capítulo se ocupa de analizar, de diseccionar, las imágenes de los way que han dejado su impronta en la cerámica del periodo Clásico Tardío maya, desde el punto de vista de la iconografía. Estas entidades, que por su imagen no pertenecen a “estemundo”<sup>22</sup>, toman muchas formas, pero de entre ellas destacan tres, las que se decantan por un cuerpo humano, las que se muestran como esqueletos más o menos descarnados, y las que optan por un cuerpo de animal.

Spero y Kerr (1994) hicieron una primera aproximación que sirvió para identificar algunos de los animales, pero no fue hasta el trabajo de Grube y Nahm (1994: 686-715) que se leyeron muchos de los nombres de éstos, identificándose, gracias a ello, muchas de las especies que se querían representar. Su trabajo que se ha revelado como uno de los más esclarecedores en relación a la figura del way, ya que, y aunque a veces de un modo tentativo, leyeron muchos de los nombres de los way que aparecían pintados en las vasijas. El resultado fue la toma de conciencia de la gran variedad de seres que podían servir de imagen a un concepto que se adivinaba de gran complejidad, una complejidad que aparecía reflejada en la diversidad de formas que podían adoptar.

Hay que señalar que todas las formas de estas entidades son muy consistentes, algo que manifiesta el consenso en cuanto a la imagen que tenían los way en todo el extenso y políticamente fragmentado territorio de la civilización maya Clásica. Un consenso que también refleja una cierta antigüedad del concepto ya que las imágenes metafóricas siempre se toman su tiempo para hacerse estables y consensuadas. En términos del análisis iconográfico se reflejará en que prácticamente no será necesario anotar variaciones de imagen entre las distintas representaciones de un mismo way.

Así, este capítulo estará dividido en dos partes. La primera dedicada y titulada “La imagen del way”. Y, la segunda llamada “Los rasgos iconográficos del way”, en la que se hará una enumeración y un estudio de los más significativos para la construcción de la imagen del way.

---

<sup>22</sup> Emplearé la expresión “estemundo”, y su opuesta, “otromundo”, para referirme a la realidad cotidiana de los mayas del periodo Clásico, en el caso de la primera, y a la realidad sobrenatural que convive con ella, en el segundo caso. Inframundo solapa gran parte de su significado con “otromundo”, aunque tiene una connotación espacial, “debajo”, pero se entiende que se refiere a la realidad y espacio ocupado por los seres y entidades sobrenaturales. Por ello se usará indistintamente a “otromundo” a lo largo de estas páginas.

Por tanto, este patrón expositivo se traduce en que, una vez terminada la revisión y análisis de los way focalizada en su imagen externa, este capítulo se completará con un espacio dedicado a sus rasgos iconográficos, con el fin de entender las unidades de significado con las que se han compuesto sus imágenes. Se ha preferido empezar por la descripción de las diferentes entidades way para que el lector adquiriera familiaridad, conocimiento del contexto y hasta una cierta empatía con estas entidades, antes de entrar en el apartado mucho más impersonal y árido de los rasgos iconográficos.

### **3.1. LA IMAGEN DEL WAY**

Comenzaré analizando a los animales way, siguiendo su tipología animal y, en líneas generales, la clasificación que hicieron Grube y Nahm (1994), con algunas modificaciones. El resultado de este capítulo, y debido a que se aplica la metodología iconográfica, nos acercará a entender cómo fueron y cuáles fueron sus funciones más representativas.

#### **3.1.1. EL JAGUAR**

El jaguar es el animal que, como way, aparece con más frecuencia en las imágenes del Clásico (Gráfico 3, Anexo II). Tiene diferentes manifestaciones (Gráfico 4, Anexo II), y su nombre, salvo en dos casos, incluye la palabra *hix*, “jaguar” o “felino”. Sólo en dos casos su alusión al jaguar se traduce en *bahlam*, término que también significa jaguar, y la más utilizada por los gobernantes en sus nombres. Otra expresión es *b’olay’*, utilizada sólo una vez, y que se refiere más al jaguar como un animal de características predatorias.

Grube y Nahm (1994: 687-692) identificaron diferentes way jaguares basándose en sus nombres, Algunos han podido ser leídos, otros no. Todas las imágenes representan al mismo personaje: un jaguar macho, muchas veces humanizado, con un elemento que le sale de la cabeza, generalmente una planta que se ha identificado como de nenúfar, o una concha con bandas cruzadas. Su

imagen como *way* responde inequívocamente a la del jaguar, la *Pantera onca*, y, sólo en contadas ocasiones, lleva rasgos de otros animales.

El jaguar es un habitante emblemático de la selva que se caracteriza por ser el depredador por antonomasia, capaz de cazar de día y de noche y de pescar en el agua, de la que es gran amante. Suele atacar a sus presas desde los árboles, abalanzándose primero a la cabeza de su víctima para, después, desgajarla del cuerpo (Benson 1997: 46; Schlesinger 2001: 163). No cabe duda de que un elemento importante en el significado del jaguar es su versatilidad, su capacidad de poder expresar diferentes significados a partir del suyo básico. En la temática del *way* esta versatilidad se traduce la mayoría de las veces en un profundo vínculo con el concepto del agua y la vegetación, así como con la muerte, con el jaguar como agente ejecutor.

También es de destacar la gran expresividad del jaguar, lo que contrasta con las imágenes pintadas o esculpidas por los mayas en las que predomina la serenidad o, incluso, el hieratismo. Pienso que no es un hecho baladí, sino que se quiso hacer hincapié en esa falta de control para expresar las emociones de este felino<sup>23</sup>, como una alusión a su carácter, al carácter del *way* jaguar, un ser propenso a rugir y a actuar de modo, por qué no decirlo, natural. Es decir, a resaltar su carácter “natural” en contraste con el carácter social de la sociedad humana donde imperan unas normas de comportamiento que, evidentemente, no se siguen en el entorno de su opuesto complementario: el mundo de los seres y del espacio salvaje, y, por extensión simbólica, de lo desconocido, de lo peligroso, de la noche, el momento preferido del jaguar para cazar.

Abundancia, versatilidad y un carácter manifiestamente agresivo (no pasivo agresivo como parecen ser las representaciones humanas de los diferentes tipos del poder) parecen ser componentes básicos de su figura, además de la de representar un ser muy poderoso del que nace o brota vegetación que cubre las aguas estancadas, o elementos acuáticos como la concha. Es decir, no cabe duda de que se ha querido dotar al jaguar de un carácter masculino —ya se verá que puede aparecer con sus genitales muy visibles— muy poderoso y con un matiz primordial

---

<sup>23</sup> Claude Baudéz (2009: 278) también ha notado esa expresividad del jaguar, aunque en otra temática, en la referente a la manifestación del dolor. Concluye que se debe la asimilación entre sacrificador y víctima, por lo que el jaguar, gran depredador, expresa también el dolor de sus víctimas.



en cuanto a lo que tiene que ver con la vegetación y el entorno acuático que surgen de su persona, en concreto de su cabeza, el lugar del cuerpo donde, al menos para los mexicas porque no se tiene constancia cierta para los mayas, residía la esencia del individuo.

Su presencia en iconografía maya se extiende mucho más allá del tema del *way* (Figura 6). Se le vincula especialmente con el poder, con la figura de los gobernantes mayas clásicos que utilizaron su piel, incluso con la cabeza, como vestido. Su pelaje cubría tronos (que podían ser efigies de jaguar), objetos preciados como libros, e implementos de guerra, como los escudos. Algunas de las armas que llevan los *ajaw tak* en determinados rituales replicarían la marca de sus garras; y *bahlam*, jaguar, es el nombre más repetido entre los reyes mayas.



**Figura 6.** Ejemplos de la iconografía del jaguar. a. En un contexto de guerra donde su piel la lleva un victorioso guerrero en el K638; b. En la corte, como emblema del *ajaw*: así se ve en el K5492 de estilo Chamá, donde el trono está cubierto por su piel y sostiene un tocado de jaguar.

Otro vínculo es con la guerra, una actividad que va íntimamente relacionada con la figura de los *ajaw tak* y del poder porque ellos eran los que, al menos así ha quedado reflejada en las imágenes, comandaban los ejércitos. El jaguar y toda su parafernalia aparecen ligados al concepto del poder y de la guerra, siendo el *ajaw* algo así como la imagen humana de todos los valores de este imponente felino, capaz de dominar, atacar y defenderse de sus presas y enemigos en todos los contextos. La imagen del jaguar representa el poder y el guerrero por excelencia y,

puesto que caza de noche y se refugia en cuevas, extiende esa imagen poderosa a todos los conceptos simbólicamente asociados a la noche y a las cuevas<sup>24</sup>.

Una relación fundamental para entender el significado del jaguar es el que mantiene con una divinidad conocida como “Jaguar del Inframundo”, el Sol nocturno durante su viaje por el mundo de la noche. Está asociado con el fuego y con la muerte. El fuego por su condición solar y la muerte por el entorno por el que discurre. Su imagen combina la cara del dios Sol, la oreja del jaguar, una barba de concha y una cuerda retorcida sobre la nariz (utilizada para encender el fuego). Su imagen está en braseros y plataformas utilizadas para rituales relacionados con este elemento, como en la Escalera del Jaguar en Copán, donde su cabeza está flanqueada por signos de estrellas. Asimismo su cabeza decora pequeños escudos redondos, por lo que se le asocia explícitamente también con la guerra.

Otro dios con rasgos de jaguar es el conocido como “dios jaguar remero”, un dios viejo con oreja de jaguar que conduce, junto con otro dios viejo con una espina de manta raya en la nariz (implemento utilizado en el sangramiento ritual), una barca que lleva al dios del maíz o a un *ajaw* en su guisa y camino de su regeneración, como se aprecia en los huesos tallados del Entierro 116 de Tikal, sito en el Templo I (ir a Figura 455a). El remero jaguar tiene un glifo *akbal* referencia a la noche, mientras que el de manta raya lleva un *k'in*, alusión al sol diurno. Por tanto ambos dioses simbolizan la oposición básica noche/día del ciclo solar, el acto de transformación, de cambio de estado que esa oposición implica, en particular el nacimiento y la muerte.

El jaguar también está presente en otra figura de la mitología maya, la del Gemelo *Yax Bahlam*, que tiene parches de piel de jaguar en la zona de la boca y su oreja, un rasgo iconográfico del jaguar que veremos en otros seres, en concreto en los *way tapir*, perro y zorro. *Yax Bahlam*, junto con su hermano *Hun Ajaw*, son los antecedentes de los Gemelos del *Popol Vuh*, *Hunahpú* e *Ixbalamqué*, los hijos del Dios del Maíz, que descienden al mundo de la muerte, el llamado *Xibalba*, donde derrotan a sus señores, muchos de ellos con nombres alusivos a la muerte y a la enfermedad, y que parecen ecos lejanos de algunos de los *way* esqueletos.

---

<sup>24</sup> La mayoría de los mayas actuales comparten la creencia de que los jaguares son los guardianes de los poblados durante las horas nocturnas, al igual que hacen en los sitios de acceso al inframundo, igualmente durante la noche, la parte del día (de veinticuatro horas) asociada con este animal.

Su victoria es un símbolo de lo que es el ciclo de vida para los mayas: para poder derrotar a la muerte ellos han de morir y resucitan convertidos en el Sol y la Luna.

Esta es la versión de sus aventuras que se recoge en el *Popol Vuh*, pero no sabemos si los Gemelos del Clásico vivieron acontecimientos semejantes. Sí que han llegado fragmentos de ellos en los que se demuestra que son los hijos del Dios del Maíz y que se involucran activamente en su ciclo de muerte y resurrección (Quenon y Le Fort 1997). Otros fragmentos de sus aventuras les muestran como cazadores de pájaros, en particular de un ave conocida en el argot mayista como Pájaro Principal (Bardawil 1974), una entidad alada con muchos de los rasgos del dios supremo de los mayas, *Itzamnaaj*. Y, también, se les ve como cazadores de venados.

Este breve apunte acerca de *Hun Ajaw* y *Yax Bahlam* en el apartado dedicado al way jaguar viene al caso por un doble motivo. El primero es porque *Yax Bahlam*, traducido por Jaguar Joven o Primer Jaguar tiene rasgos de jaguar. Y, segundo, porque aparece en un número relativamente importante de cerámicas interactuando con los way. De todas estas apariciones del jaguar o de sus rasgos fuera del contexto del way destaca su asociación con *Yax Bahlam* y con el Sol nocturno, por extensión con el fuego, un elemento que tiene un significado ambivalente ya que es un agente destructor y, a la vez, regenerador.

Es un significado que también veremos en su manifestación como way, al que hay que añadir el énfasis que se pone, asimismo, en su vinculación con el agua, de la que el jaguar es un gran amante, y que se manifiesta en las conchas o en esa planta joven que nace de su cabeza, una planta que es capaz de cubrir con su manto de hojas verdes y flores blancas y amarillas, un entorno acuático que aún a referencias tanto a la muerte como a la vida, ya que los cenotes y lagunas son uno de los portales para el Inframundo, el mundo de la muerte, sobre cuya superficie no existe nada más que agua hasta que comienza a cubrirse con este hermoso manto vegetal, innegable metáfora del surgimiento de la vida entendida en clave del ciclo de las plantas<sup>25</sup>. Con estas premisas básicas en cuanto a su significado voy a revisar las distintas manifestaciones de los way jaguares.

---

<sup>25</sup> Se trata de una metáfora muy enraizada en el pensamiento maya, del que se han recogido numerosos ejemplos en etnología. De entre ellos destaco del de Carlsen y Pretchel (1991) dedicado a los atitecos de Santiago Atitlán (Guatemala).

### 3.1.1.1. Jaguar de Fuego

Su nombre en maya es *K'ahk Hix*<sup>26</sup> (Grube y Nahm 1994: 687), e iconográficamente es un jaguar dentro de una gran llamarada de fuego. Dentro de ella el jaguar adopta distintas posiciones: en pie (K4963), sentado (K5367) o boca abajo (K2942), pero en todas tiene la bufanda roja y una joven planta naciendo de su cabeza.

Aparece en pie, dentro de la llamarada, en el K4963 (Figura 7). Este es el único ejemplo en que Jaguar de Fuego tiene un topónimo asociado, *KAN witz*, Ucanal. Está rugiendo y extendiendo sus garras hacia otro way que también ocupa la vertical del vaso, el Mono Aullador, un animal que tiene muchas similitudes, en el sentido de que, al amanecer y anochecer, ruge pareciendo un jaguar, pero que no es el jaguar:

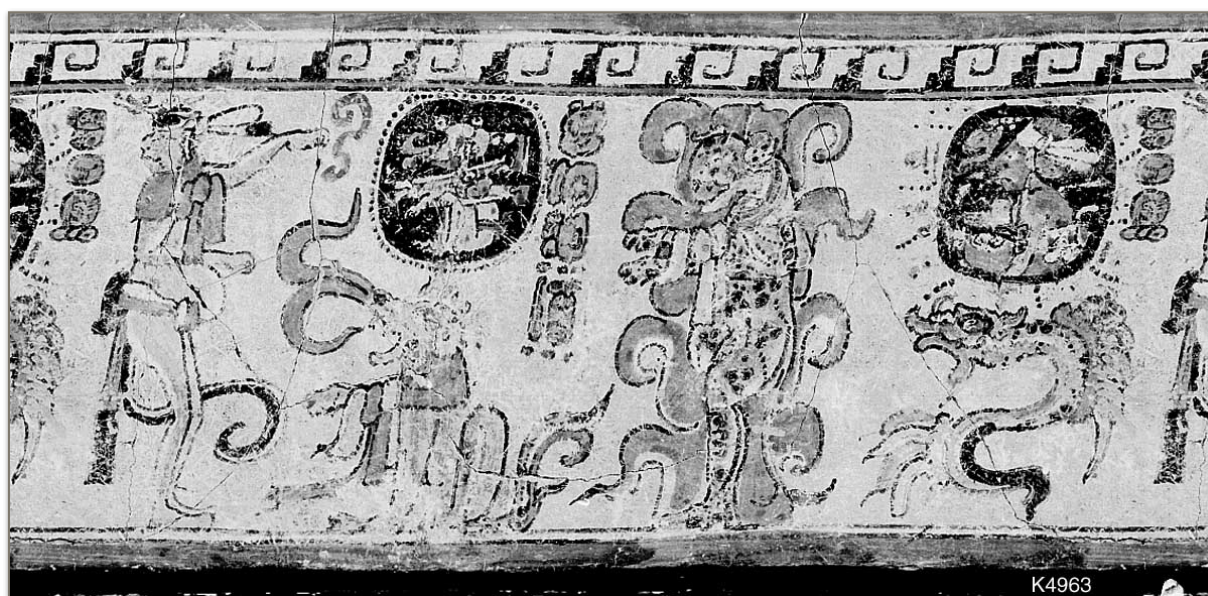


Figura 7. K4963.

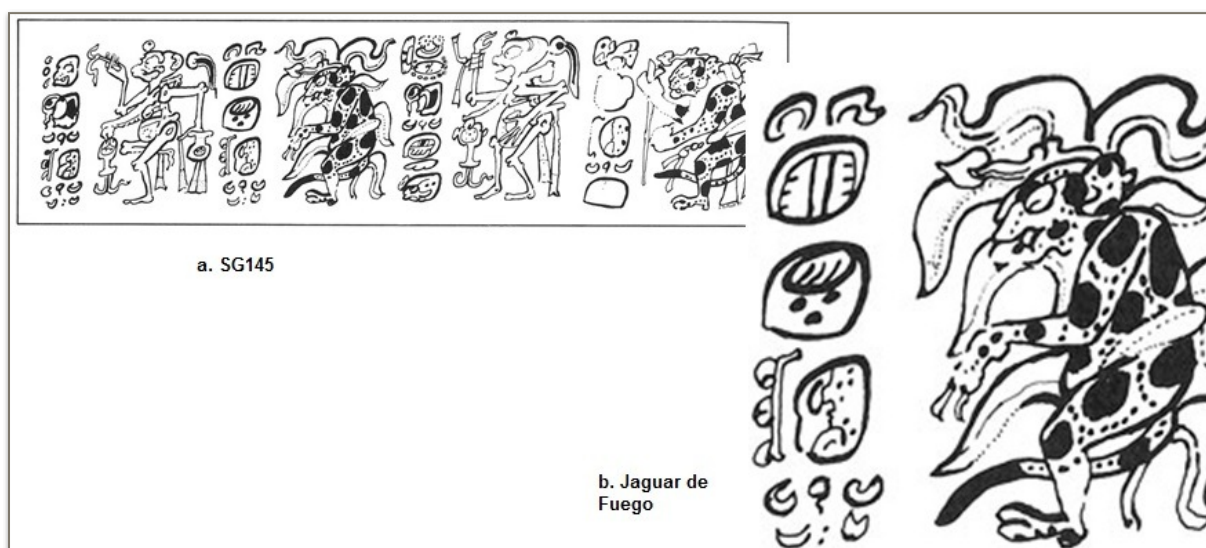
En medio de ellos está el way Tres Perros Blancos sentado y ladrando a un way pelota de goma con un esqueleto dentro. Ambos way aluden a un contexto nocturno, ya que el perro es un animal de visión nocturna, y la bola de hule es posible que lo sea de un astro nocturno. En este vaso el Jaguar de Fuego presenta un fuerte vínculo con el Sol en el Inframundo y la noche, presente en el resto de way que le acompañan: un perro que aúlla a un astro con un esqueleto dentro, por tanto alusivo al complejo

<sup>26</sup> Todos los nombres de los way o de los lugares asociados a ellos han sido leídos por especialistas en epigrafía. Es posible que las lecturas de unos a otros varíen, apreciándose diferencias es en la transliteración de los textos y en el empleo de mayúsculas o minúsculas en ellos. He decidido respetar las lecturas de todos los autores en su forma original, ya que, obviamente, son el resultado de su investigación, y, por otro lado, esta Tesis no se basa en el método epigráfico ni soy especialista en esta parcela de la mayística.



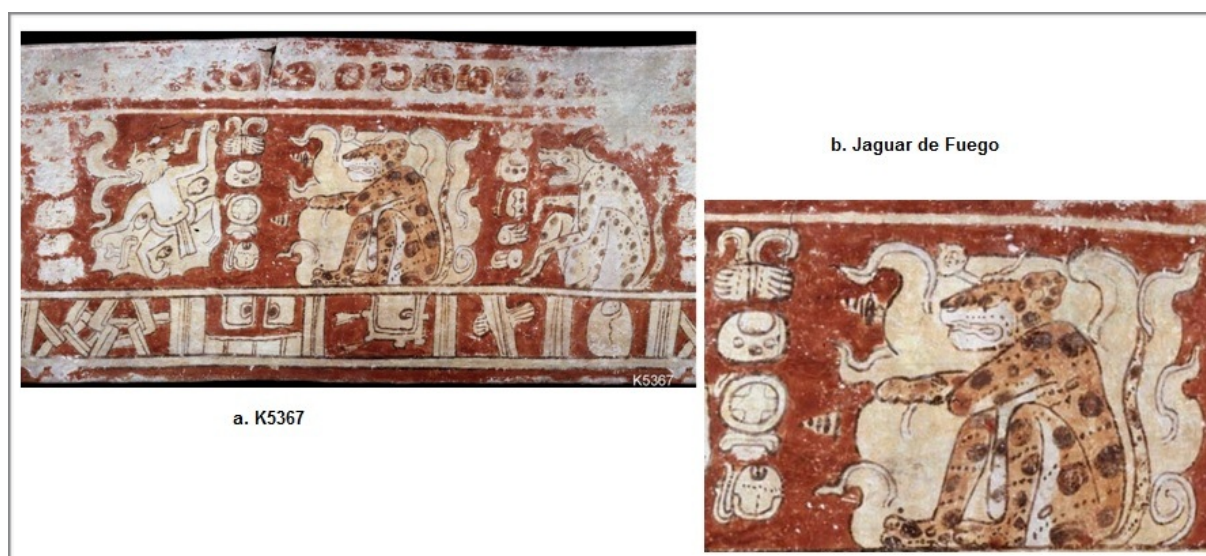
noche/muerte/Inframundo, enfrentado a un amanecer que está por llegar, anunciado por el mono y expresado por el Sol diurno.

En el SG145 (Figura 8) mantiene la misma actitud del vaso anterior, pero sus acompañantes son distintos y parecen estar relacionados más con la enfermedad y la muerte que con el ciclo diurno de los astros entendido en clave de entidades anímicas. Hay otro jaguar con un bastón y cuyo nombre está borrado y dos way esqueletos: Uno Muerte, de aspecto pícaro que baila con un cigarro en una mano y una jarra en la otra, y Muerte Bilis Roja que también baila y se frota el vientre que aparece muy hinchado.



**Figura 8.** SG145. Dibujo de Linda Schele: a. El cuenco; b. Jaguar de Fuego.

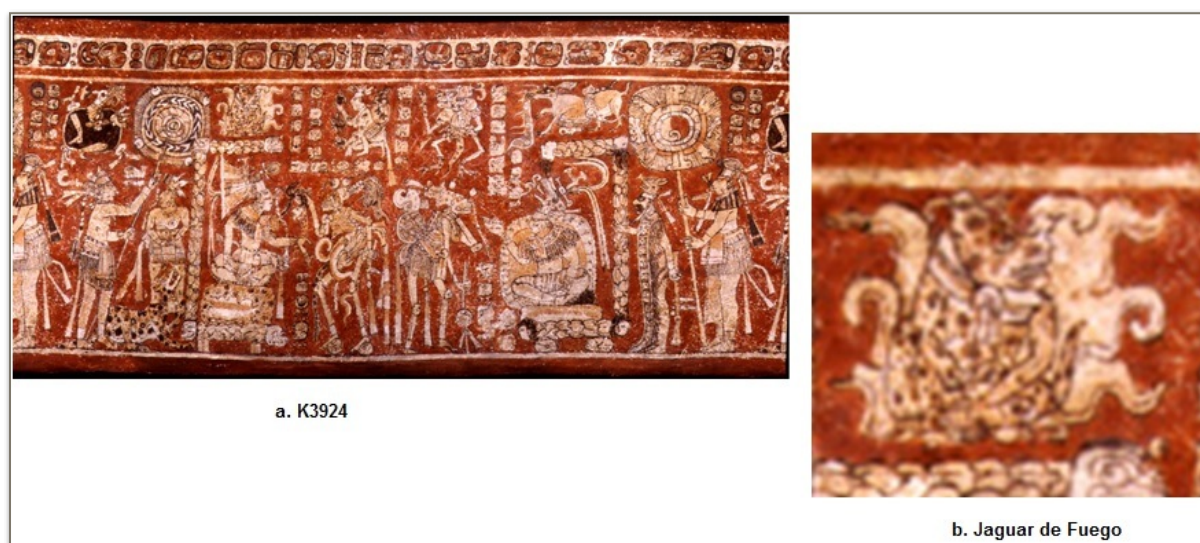
En el K5367 (Figura 9) el jaguar está sentado en una llamarada junto al Murciélago de Fuego y Coatí Cola de Fuego. Los tres están sobre una banda de signos celestes que, por extensión simbólica, alude a contextos de muerte.



**Figura 9.** K5367. a. La cerámica; b. Jaguar de Fuego.

Por tanto, aunque no sea posible entender el significado concreto de este vaso, lo cierto es que abunda en el sentido letal del fuego ya que tanto el Murciélago como el Jaguar tienen connotaciones de muerte o enfermedad<sup>27</sup>, aunque con la renovación implícita en la planta joven que le sale de la cabeza del felino.

En el siguiente ejemplo, el K3924 (Figura 10), también se muestra al jaguar sentado en su gran llamarada sobre la parte de la escena que se corresponde con el way Muerte Fuego en el Centro que pisa unas piedras. Aparece junto a *Mok Chih* que tiene una jarra y un way Pelota de Hule con un sujeto dentro totalmente desmembrado.



**Figura 10.** El K3924 y el Jaguar de Fuego. a. El vaso; b. El jaguar sentado en su llamarada.

Finalmente el Jaguar de Fuego aparece en un vaso sin texto en compañía de way que pertenecen al grupo de caracteres asociados al way *Akan* y que casi repite el contexto del vaso anterior. Es en el K2942 (Figura 11). Bailan junto a él “*Akan* que tira la piedra”, *Akan* que se corta la cabeza” y *Mok Chih*, que lleva una abeja y una jarra con las hojas de una planta asomando. Todos danzan y llevan unos grandes tocados de un ser con rasgos de ciempiés, pero del que brota maíz. Son tocados que recuerdan a la imagen de una de las entradas al Inframundo, las mandíbulas del ciempiés (Taube 2003b), pero del que se deja constancia que también brota la vida, presente en las mazorcas de maíz. En todo este baile el Jaguar de Fuego descendiendo dentro de una gran llamarada le confiere un aspecto que puede ser

<sup>27</sup> Mario Humberto Ruz (1983: 171) señala que hay un wayjel de los tojolabales llamado *K’ak’ Choj*, León de Fuego, que puede causar enfermedad si, durante el sueño, se ve que sale luz de su frente.



interpretado como agresivo, a través de las connotaciones de muerte asimiladas al fenómeno del fuego<sup>28</sup>.



**Figura 11.** K2942.

Recapitulando, toda la información que se extrae de la iconografía del way Jaguar de Fuego apunta que su significado está íntimamente ligado a una entidad divina, el Sol en el Inframundo. Aunque se conoce poco acerca de ella, no cabe duda de que era un ser capaz de causar la muerte con todos los aspectos conceptuales atribuibles al fuego, y que tenerle como aliado o protector era de gran ayuda frente a los enemigos. También hay que destacar su otro aspecto, el de agente destructor necesario para crear una nueva vida, algo que como tal fue entendido por el pensamiento maya que coloca al fuego en numerosos rituales de fin de periodo o consagración de nuevos edificios (Stuart 1998: 395).

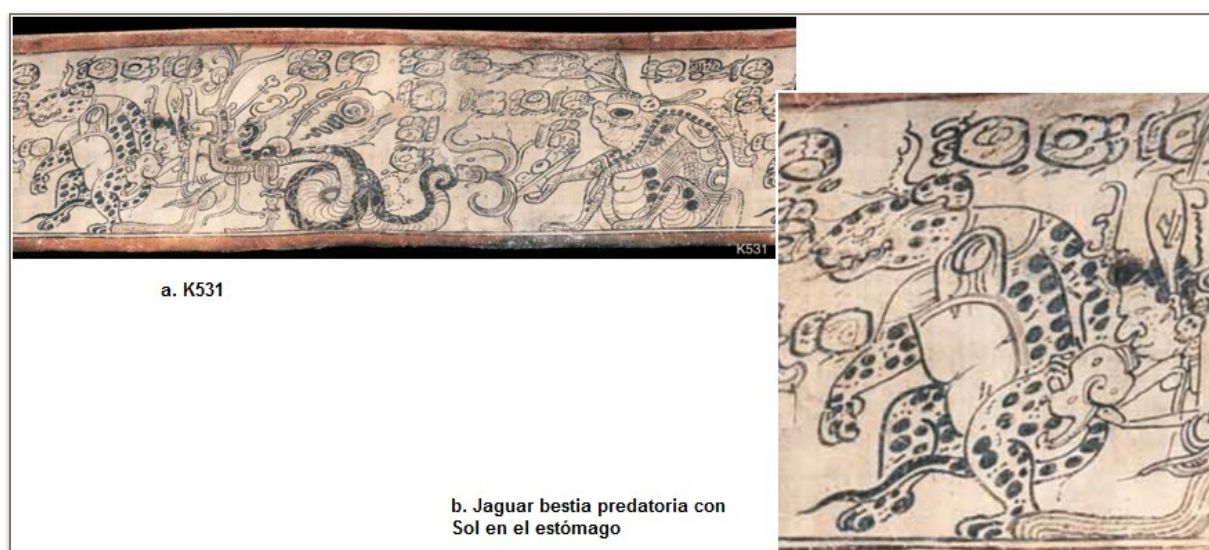
### **3.1.1.2. Jaguar con el Sol en el Estómago**

Se trata de un way que solo aparece en una ocasión, en el K531 (Figura 12), con una innegable ligazón con el Jaguar de Fuego. Este vínculo está presente en

---

<sup>28</sup> Su posición boca abajo ha llevado a Moreno (2011: 133) a proponer que quizá es uno de los nagueles torbellinos de Pinola, hombres que caminan sobre las manos con llamaradas en sus pies.

el gran sol en forma de flor de cuatro pétalos alojado en su vientre y que le da nombre. Este fue leído por Grube y Nahm (1994: 687) como *K'intanal*, “sol en el vientre o en el centro”. Su nombre está en los epítetos de GIII<sup>29</sup> en el pasaje que recoge su nacimiento en la Tableta del Sol de Palenque. También en el dintel 47, C3-D3 de Yaxchilán que recoge el acceso del décimo gobernante, y en la Estela 3, en C3-D3, de Tikal (*ibíd.* 689). Helmke y Nielsen (2009: 55) revisaron esta lectura y propusieron *K'in Tahnal B'olay'*, Sol en el Estómago Bestia Predatoria”, que, básicamente, responde al mismo concepto. Este jaguar pertenece al *k'uhul ajaw* de *Kaan* o *Kan'ul* (Calakmul).



**Figura 12.** K531 y Jaguar con Sol en el centro. a. La cerámica, de estilo códice; b. El jaguar.

### 3.1.1.3. Jaguar del Agua

Su nombre es *Naab/ha' Hix*, Jaguar del Lago o del Agua<sup>30</sup> (Grube y Nahm 1994: 690), y está siempre en posesión del *ajaw* de Ceibal. Su imagen es muy consistente, a pesar de que aparece en diferentes estilos cerámicos. Toda esta coherencia entre imagen, estilos y poseedor, habla de que el concepto en torno a este *way* estaba muy arraigado. El jaguar puede aparecer extendido dentro de un círculo de agua,

<sup>29</sup> Tanto GIII como Dios Solar del Inframundo son nombres convencionales para una entidad divina cuyo verdadero nominal no ha podido ser leído. GIII se aplica a ella cuando se trata de Palenque porque fue en este centro donde se le identificó y sentaron sus rasgos iconográficos. “G” responde a *God*, dios en inglés, y hace compañía a GI y GII. Los tres dioses son fundamentales para la historia mitológica y dinástica de Palenque.

<sup>30</sup> Ambos tipos de agua son el mismo: agua dulce tipo río, lago o aguada, la traducción de *ha'* y *naab* dada por Kettunen y Helmke a ambos términos (2010: 139, 144).



fácilmente identificable a través de la forma convencional de los mayas para representar el agua: círculos y “barcos”. La simbología de este way jaguar está relacionada con el agua<sup>31</sup>, un lugar de frontera entre la vida y la muerte, ya que los cenotes son portales hacia el Inframundo.

El Jaguar del Agua aparece representado con diferentes way y en diferentes actitudes, por lo que se pueden extrapolar algunos de los episodios en los que se ve envuelto aunque siempre con el significado básico expuesto en el párrafo anterior. No es de extrañar, por otro lado, la asociación visual entre el jaguar y el agua ya que, como he dicho anteriormente, es un gran amante del agua, de la pesca, y es su territorio favorito de caza mientras sus víctimas acuden a beber.

En el K771 (Figura 13) comparte escena con dos way esqueletos, Sagrada Muerte del Venado y Muerte Bilis Roja. El primero de los esqueletos camina inclinado bajo el peso de su carga, un venado muerto. Muerte Bilis Roja camina pero casi está tocando el suelo, dejando entrever que su enfermedad está en una fase avanzada, lo que se manifiesta a través del gran icono que tiene en su vientre. Lleva un cigarro encendido en su collar, otro de los rasgos que le acompañan (ver SG 145, Figura 8). El conjunto del vaso trasmite una imagen de muerte en particular a través de Muerte Bilis Roja que parece sufrir de parásitos intestinales, algo que sugiere el icono en su vientre.



**Figura 13.** K771.

<sup>31</sup> El dibujo de un nenúfar esquemático sirve de base para el glifo de “agua”, *ha'*, por lo que esta planta debió funcionar como sinónimo de las aguas dulces estancadas donde crece. Lo mismo sucede con el logograma para estanque, *nahb*, un término que también significa nenúfar (Stone y Zender 2011: 173).

La figura de Jaguar del Agua también implica la muerte, tanto en su actitud amenazante, como por su relación con el agua. Y es que el jaguar está extendido, como poseyendo todo el círculo del agua, como si fuera su guardián, algo muy usual en las creencias acerca de los portales al Inframundo o al infierno, según las culturas. Sabemos que los mayas actuales consideran a los jaguares como guardianes de las cuevas que conducen a este siniestro lugar, por lo que no es descartable que también lo consideraran sus antepasados y referido a otro de los portales al “otromundo”, las aguas de los cenotes.

El K791 (Figura 14) reproduce este mismo significado, el de la muerte o enfermedad como una realidad que hay que contemplar como un hito fundamental, un suceso liminal, dentro de un proceso de transición entre la muerte y la nueva vida. En este ejemplo Muerte Venado ya descansa sentado y hace sonar su caracola. El way que alude al proceso negativo es el que baila con pantalones de serpiente y tocado de jaguar, una versión del way “jaguar con serpiente” que siempre tiene connotaciones letales. Y nuevamente Jaguar del Agua parece presentarse, por todo el contexto, como el espíritu o el guardián de uno de los hitos geográficos que conducen al Inframundo, las aguas de los cenotes o lagunas<sup>32</sup>.



**Figura 14.** El Jaguar del Agua en el K791. a. El vaso; b. Jaguar del Agua.

En el K7220 (Figura 15) el Jaguar de Agua se desvincula del venado, pero sigue incidiendo en una narrativa con la enfermedad muy presente. Lo hace a través

<sup>32</sup> Fitzsimmos (2009: 35) propone que la expresión *och ha'*, “entrada en el agua” junto con *och b'ih*, “entrada en el camino” que aparecen en textos clásicos en contextos de muerte, y se refieren a la muerte, la cual es vista un proceso que supone un viaje y una transformación, no un evento único. La alusión al agua de la primera expresión también sugiere la existencia de un Inframundo acuático.



del way Muerte Apestosa, otro de los way esqueletos, que aparece siempre sentado, quemando un plato con restos humanos y mirando muy pícaro al espectador. Acompañan el Tapir Jaguar con un cigarro y el cuerpo de *Akan* sin su cabeza “cabalgando” sobre un bulto vegetal.



**Figura 15.** Jaguar del Agua en el K7220. a. La cerámica; b. Jaguar del Agua.

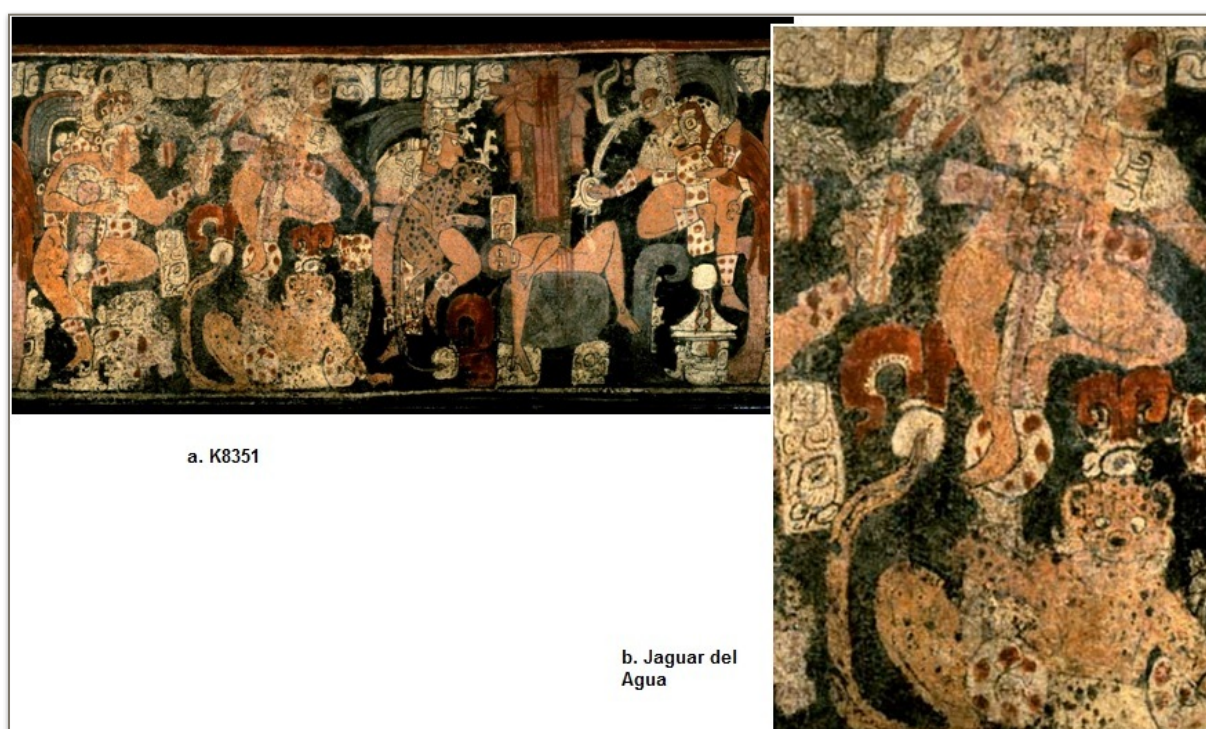
En el K1197 (Figura 16) el jaguar ha abandonado su círculo de agua, pero se le ve danzando y jugando con unos nenúfares en un ambiente subacuático indicado por los signos de “agua” y un pequeño pez que nada en el fondo.



**Figura 16.** K1197.

Le acompañan en esa danza el dios *Chak* y un *way* esqueleto que responde al nombre de Uno Muerte (Grube y Nahm 1994: 706), un nombre indudablemente muy sugerente ya que se corresponde con el que recibe uno de los señores del *Xibalbá* en el *Popol Vuh*. Hay dos ofrendas en el fondo de este lago: una cabeza, que tanto puede ser una máscara con una cabeza real y un plato con los restos humanos. Este hecho alude a unos sacrificios hechos a un entorno acuático posiblemente con la finalidad de lograr los favores del *Chak* en relación con la lluvia.

Finalmente está el K8351 (Figura 17). En él están representados tres altos personajes, cada uno de ellos asociado a un *way*. Están reunidos en torno al sacrificio de un sujeto que yace sobre un altar que tiene las características del conocido como “altar del agave”<sup>33</sup> y que está delante de una estela o monolito ensangrentado. Esta estela aparece en otros vasos, siempre asociada al sacrificio humano y a la presencia del jaguar.



**Figura 17.** K8351 y el Jaguar del Agua. a. El vaso; b. Jaguar del Agua.

<sup>33</sup> Se trata de una gran piedra, sostenida por otras cuatro más pequeñas, sobre la que se sitúa una víctima. Hay varios ejemplos en los que la víctima es la cabeza de la divinidad del pulque, un dios que todavía no está plenamente comprendido pero que sin duda existió, tal como propuso Grube (2004b) en su análisis sobre las cerámicas códice en las que aparecía. Este altar parece haber sido un lugar, y va acompañado del glifo para “altar” que no ha sido leído. Está asociado con el héroe cultural *Ajaw Foliado*, un enigmático personaje que, según textos de Copán y Pusilha, verificó los finales del periodo en el “altar del agave” en el 81 y 159 d.C. (Stone y Zender 2011: 93).



Al individuo que carga al jaguar con diadema de concha le sigue otro que baila, con un tocado de pájaro, sobre el Jaguar del Agua que tiene un *ajaw* de fuego en la cabeza y en la cola, y que está dentro de su círculo de agua, extrañamente sonriente, un círculo con tela o papel manchados con sangre. Junto a ellos aparece un cuarto sujeto que personifica a *Akan* con la piedra y baila sobre lo que parece – está muy deteriorado el vaso en ese punto- una montaña animada.

#### **3.1.1.4. Jaguar con una concha en la cabeza**

En los dos vasos mencionados en el párrafo anterior, el K791 y K8351, aparecen juntos el Jaguar del Agua y un jaguar con concha en la cabeza con el dibujo de unas bandas cruzadas (Figura 18)<sup>34</sup>. Esta misma concha, junto con una orejera también de este material, la lleva como diadema el dios *Chak* cuando se presenta con el apelativo de *Yax Ha'al Chaahk*, *Chaahk* es la Primera Lluvia (García Barrios 2011: 186). En uno de sus rituales golpea una montaña con sus hachas mientras “*unen bahlam*”, el “bebé jaguar” en la jerga mayística, parece que va caer en su interior. A este episodio mitológico acuden un esqueleto y varios animales con los rasgos de los way jaguar, perro jaguar y luciérnaga, aunque el texto no señala que, en este episodio concreto, lo sean.

---

<sup>34</sup> Un jaguar con la expresión de sufrimiento que se ve en el K791 se observa en el plato K1609, de temática mitológica, y cuya figura central es el dios *Chak* que surge de las aguas y de cuyo cuerpo brotan distintas ramas acabadas en otras cabezas de este dios. Un tronco brota de la cabeza del *Chak* principal, que serpentea por el centro del plato, y en una de esas curvas se encuentra el jaguar rugiendo (ver Figura 18).



**Figura 18.** Ejemplos del jaguar con una concha en la cabeza. a. El jaguar del K791; b. El jaguar que ruge junto a la vegetación que sale de la cabeza de *Chak* en el K1609; c. En el K8351; d. Fragmento del K1003 donde aparece *Chak* con la diadema de concha, junto con un jaguar que no la lleva, y cuyos rasgos iconográficos, en particular su babero al cuello, apuntan al “jaguar del enema”.

Se trata de sus dos únicas apariciones como *way*. Su nombre sólo ha podido ser leído en el K791 ya que el otro vaso carece de texto. Es *Ch'aktel hixnal*, “Jaguar en el entramado de palos/cadalso”. El jaguar está ante una construcción de madera que, en otros vasos con contextos de sacrificio, se utiliza para asaetear a las víctimas. No hay flechas en el K791, pero el jaguar aparece reclinado y sufriendo. El jaguar del K8351, en cambio, lejos de estar muriendo, se muestra muy agresivo y dispuesto a saltar sobre la víctima del altar, por lo que es de suponer que su nombre no será “jaguar en un cadalso”.

Es evidente que este jaguar se presenta en distintas fases de su existencia, bien como una bestia predatoria, al estilo de *Kintanal B'olay'* del K531 (ir a Figura 12), bien como un ser abatido y representando la esencia del jaguar derrotado y ejecutado. También aparece muy vinculado al dios *Chak*<sup>35</sup> ya que ambos llevan la

<sup>35</sup> Para una visión muy completa de la figura de este dios consultar la Tesis doctoral de Ana García Barrios (2008).

misma concha en su cabeza, con la diferencia de que en el jaguar brota naturalmente de su cabeza. En el caso de *Chak* se trata de una diadema, es decir, un atributo temporal de su personalidad en un entorno concreto. Es una alusión al agua y al cielo, quizá al cielo nocturno porque las bandas cruzadas aparecen en las bandas celestes muy presentes en iconografía maya, pero cuyos motivos están muy poco estudiados<sup>36</sup>.

#### **3.1.1.5. “Jaguar del enema”**

Su nombre elude el desciframiento y no está asociado a ningún sitio (Grube y Nahm 1994: 689). Se diferencia de los otros way jaguares en que lleva un “babero de vomitar”, una especie de servilleta anudada al cuello hecha con cuentas de un material rígido. Lo llevan hombres y animales en estado de embriaguez, y de ahí que se le haya dado el apelativo de “babero de vomitar”, pero no hay ninguna evidencia iconográfica que demuestre que esa era su función. Es similar en material y textura al del tocado de ciertos personajes asociados con la escritura. El jaguar aparece tomando bebidas fermentadas, generalmente de un vaso, aunque también puede hacerlo en forma de enema. Ingiere pulque, ya que las jarras que aparecen junto a él dejan ver unas hojas de agave que así lo indican. Así, por ejemplo, en el K3395 (Figura 19) es un cuenco cuya iconografía se centra en la muerte, y en él “el “jaguar del enema” baila con una gran jarra y la jeringa.

---

<sup>36</sup> No hay muchos trabajos que traten el tema de estas bandas celestes, las cuales sirven para situar las acciones representadas en un contexto celeste y quizá nocturno. Uno de los más completos es el de Carlson y Landis (1985: 115- 140) y Carlson (1988), pero identifican todos los motivos que aparecen en ellas.



**Figura 19.** El K3395. a. El K3395; y b. Detalle del “jaguar del enema”. Este cuenco se encuentra en el Museo Popol Vuh de Guatemala.

El jaguar aparece bailando, con las piernas parcialmente descarnadas, y agitando la jeringa, mientras mantiene una gran jarra *akbal* que contiene el líquido que se va a inyectar por el ano. De su cabeza surge un brote incipiente de vegetación y, sobre la cabeza también se ve un signo *ajaw* con una pequeña llamarada, un conjunto que podría corresponderse con el T535, cuyo significado se aproxima al concepto “hijo/hija de padre”. Es un icono muy presente en los way y su presencia apunta a la posibilidad de que la posesión del way se transmitiera por herencia siguiendo la línea paterna.

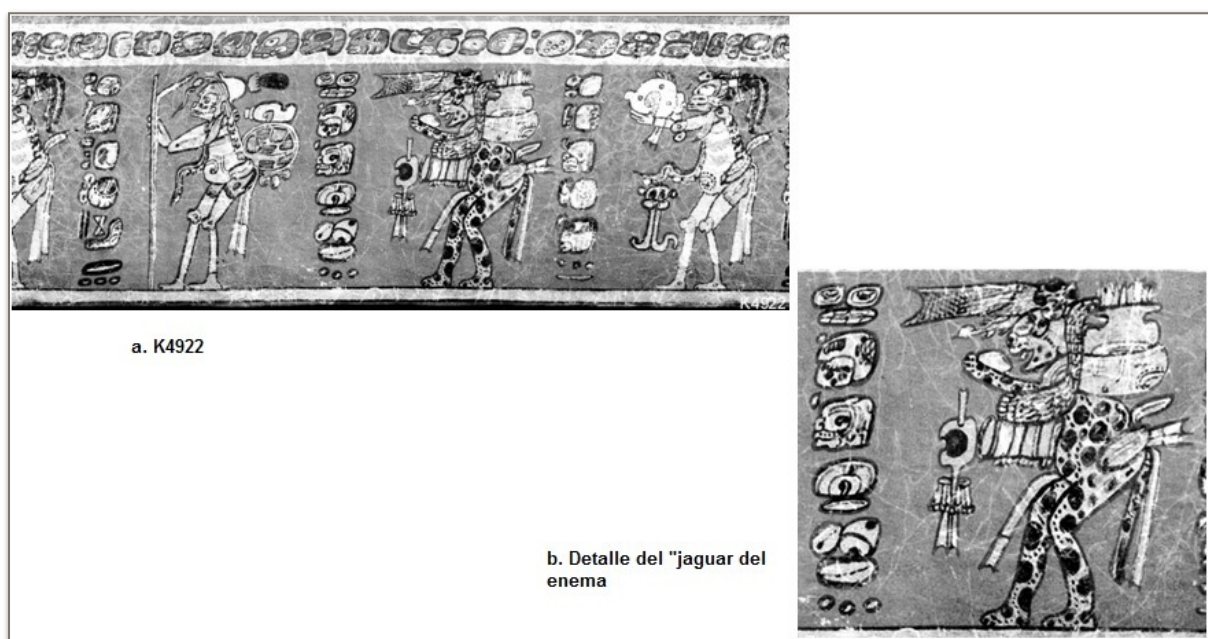
Otras apariciones del “jaguar del enema” lo presentan en compañía de los way venado, en concreto de Sagrada Muerte del Venado y Venado Serpiente en la etapa de su ciclo en la que cobra vida. Sigue así la línea apuntada en el K3395, ya que estas dos versiones de los way venados también implican a la muerte como tránsito y a una nueva vida. En el K3924 (Figura 20) se le sitúa sobre Muerte Venado (mientras el Jaguar de Fuego lo hace con Muerte Fuego en el Centro) y junto a Venado Serpiente.





**Figura 20.** El K3924 y el “jaguar del enema”. a. El vaso K3924; b. Detalle del “jaguar del enema”.

En la vista en detalle del jaguar se ve que mantiene los mismos rasgos del que aparece en el K3395: piernas descarnadas, vegetación en la cabeza y el T535. No lleva la jeringa, pero los rasgos mencionados, el contexto y el baile desgarrado que apunta a un exceso etílico, demuestran que se trata del mismo way. En el K4922 (Figura 21) camina junto a dos versiones de Muerte Venado.

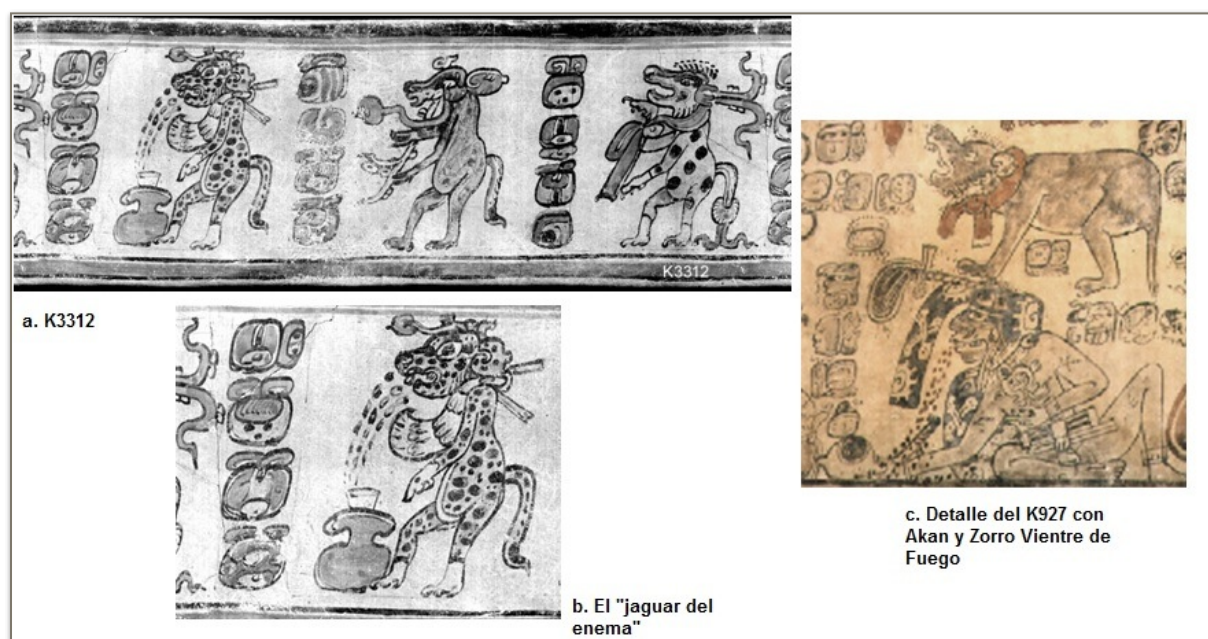


**Figura 21.** K4922. a. El vaso; b. Detalle del “jaguar del enema”.

Lleva un tocado de red propio de los escribas y del dios *Mam* y el “babero”. En esta versión del “jaguar del enema” ha desaparecido el T535 de su cabeza, pero mantiene la planta. También ha dejado de bailar y camina, poniendo el énfasis en el carácter de transición que impera en el vaso, con la presencia de los dos Muerte Venado. El jaguar carga una gran olla de la que asoman unas hojas puntiagudas,

referencia a la planta del agave con que está hecho el pulque. Asimismo lleva el “babero” que a su vez funciona como el *mecapal* que transporta la olla, estableciendo la relación entre esta prenda y el consumo de bebidas fermentadas. También vemos la jeringa y que se lleva algo a la boca, un detalle que sirve para indicar, además de por la jeringa, que se va a insertar un enema, ya que la boca la está utilizando para comer, un tamal o un ojo, dos alimentos simbólicamente muy próximos ya que ambos son redondos y gelatinosos. Una imagen que presenta al jaguar, que tiene estrecha relación con la simbología de la muerte, como cargador de pulque, algo que, consumido con exceso, conduce a la muerte. Una muerte presente con los dos esqueletos way.

En el K3312 (Figura 22), bebe pulque, ya que la jarra está en el suelo junto con un vaso y él está vomitando sangre (es roja en la versión a color del vaso) y señalando a la olla.



**Figura 22.** K3312. a. El K3312; b. El jaguar en detalle; c. Imagen de *Akan* con jeringa, vomitando sangre y con la oreja de concha y junto a *Zorro Vientre de Fuego*.

Le contempla el way “venado con la visión proyectada” y *Zorro Vientre de Fuego*, un way que por su nombre y por estar siempre en contextos de embriaguez. En este vaso el jaguar lleva un atributo característico de *Chak*, la oreja de concha, aunque no es exactamente la misma ya que la tiene cubierta con su piel moteada. Por tanto, es posible que este way jaguar tenga en su esencia uno de los múltiples significados que tiene el agua para los mayas, uno que está en relación con la

acción de vomitar ya que también puede presentar esta oreja el *way Akan* cuando consume pulque.

Por lo demás el jaguar lleva el “babero” y sus piernas están medio descarnadas, evidenciando que su significado incluye el concepto de estado de transición entre la muerte y la vida, por lo que su relación con los enemas y la borrachera ritual parecen situaciones necesarias para que se de este cambio al que aluden el resto de las imágenes. La vegetación está presente en múltiples detalles: la oreja del zorro con el signo *te'*, la rama que lleva el venado. Hay que recordar que el ciclo de las plantas es un símil del ciclo de la vida humana y de cómo se entiende, por lo que es difícil discernir si estamos ante una metáfora visual de la muerte y regeneración del mundo vegetal, o ante una metáfora de la metáfora de la vida humana. Existe una versión de este “jaguar del enema” en la colección del Museo Popol Vuh. Luin (2013)<sup>37</sup> ha leído el texto anejo como *k'uh[ul] Chan Hix uway*, “divino jaguar del cielo es el espíritu familiar de ?”.



**Figura 23.** El K3392. a. El vaso; b. *K'uhul Chan Hix* (Foto Museo Popol Vuh).

El K9254 (Figura 24) presenta una versión ligeramente diferente de las borracheras del jaguar, pero con los mismos *way* venados. Están el Venado Serpiente cobrando vida (ir a Figura 69 para comprobar este y otros ejemplos) y “venado con los ojos salidos”. La muerte está representada por Murciélago de Fuego. Hay otras dos entidades: un individuo boca abajo y un mamífero con un pequeño animal encima, un conjunto iconográfico que también se ve en el K555

<sup>37</sup>En 2013 Luin publicó en internet, en la dirección [http://www.academia.edu/4052704/Entidades\\_wahy\\_en\\_la\\_coleccion\\_del\\_Museo\\_Popol\\_Vuh\\_Universidad\\_Francisco\\_Marroquín](http://www.academia.edu/4052704/Entidades_wahy_en_la_coleccion_del_Museo_Popol_Vuh_Universidad_Francisco_Marroquín), “Las entidades wahy en el Museo Popol Vuh”. Sin embargo, en la actualidad, Junio de 2014, este documento electrónico no está disponible, y como lo consulté, he incluido sus lecturas del *way* y alguna de sus fotos.



(ir a Figura 122) el vaso que reúne a *Itzamnaaj* y a *Chak* con varios animales. Por tanto, este ejemplo mantiene al “jaguar del enema” dentro de la misma temática de los vasos anteriores: como una presencia necesaria en el tránsito entre la muerte y un nuevo ciclo de vida.



**Figura 24.** K9254. a. El vaso; y b. Detalle del “jaguar del enema” entre la versión de Venado Serpiente cobrando vida y “venado con la visión proyectada”.

El “jaguar del enema” aparece en el K7525 (Figura 25) le presenta totalmente borracho, tirado en el suelo, intentando ingerir la última gota de una jeringa de enemas que tiene la forma de un tintero. Mantiene las mismas constantes iconográficas, aunque no presenta sus piernas descarnadas. Pero ya ha perdido el control de su cuerpo y yace tumbado, con el babero y el brote vegetal saliendo de su cabeza. Le señala un mono araña, mientras se desarrolla una danza con Tapir Jaguar, Pecarí de Fuego, Tres Perros Blancos y un venado con cuerpo de mono araña. Este cuenco es representativo de los temas en los que está involucrado el “jaguar del enema”: la borrachera ritual a base de pulque, la escritura y la trasgresión en clave de humor ritual.

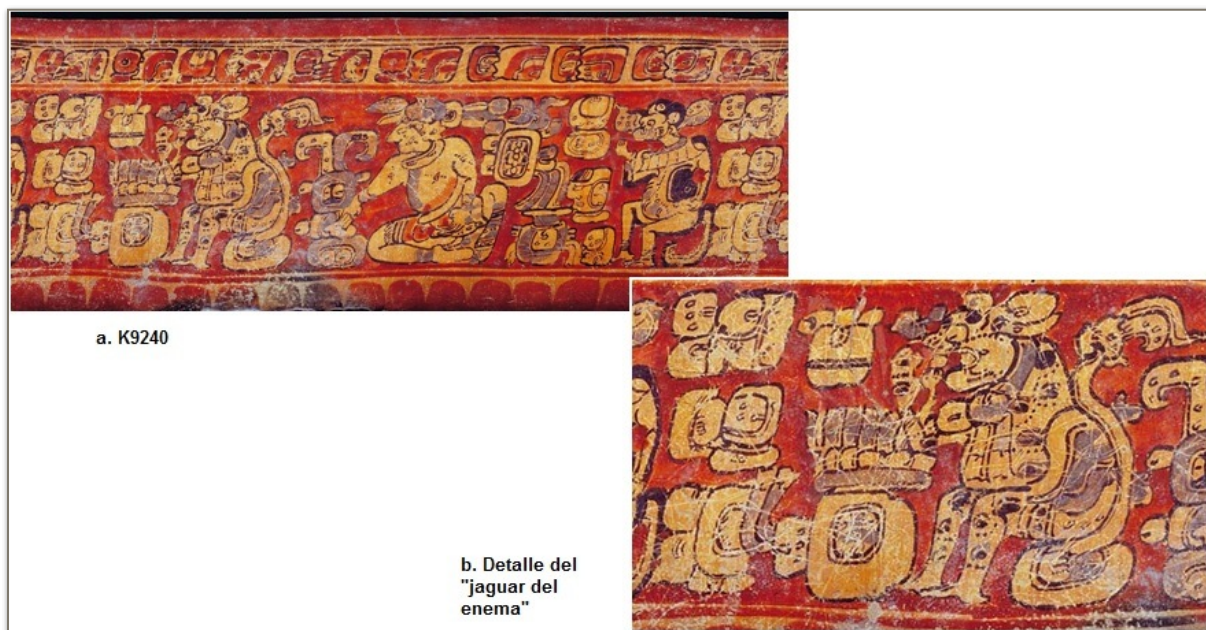




**Figura 25.** K7525. a. El vaso con los animales identificados, de izquierda a derecha: mono, jaguar, tapir, pecarí, mono-venado y perro; b. Detalle del jaguar.

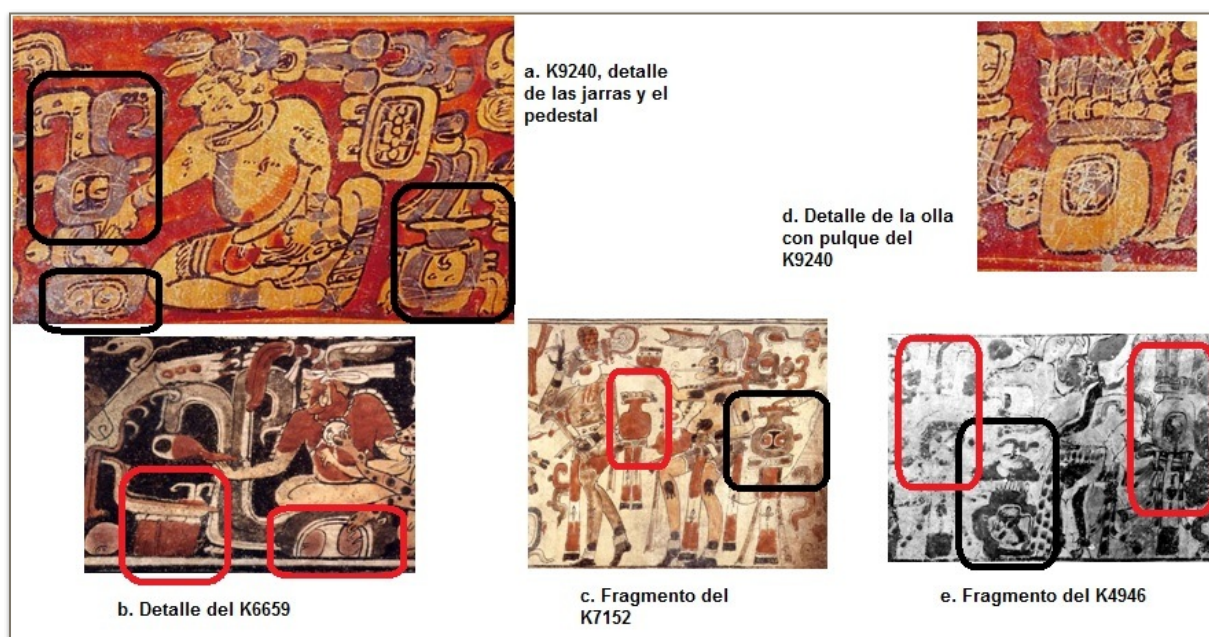
El “jaguar del enema” se ha visto en contextos de muerte y regeneración, conceptos representados por diferentes way venados. En algunos de ellos, los K3924, K4922, K3312 y K9254 (Figuras 20, 21, 22 y 24), está en relación con la entidad Venado Serpiente, mientras que en el K7525 aparece implicado en el proceso de transformación del mono en el venado o viceversa, un way que aúna rasgos de estos dos animales y cuyo nombre no ha sido leído.

En el K9240 (Figura 26) el personaje central es un hombre sentado, con orejera de concha y con iconos de muerte en su cuerpo, las conocidas como marcas del “tanto por ciento”, un diseño que ocupa el glifo T509, que se lee *cham*, “muerte”. Son rasgos que lo identifican como *Akan*, un way que tiene esos rasgos macilentos en su cuerpo, a la vez que es un gran consumidor de pulque.



**Figura 26.** K9240, propiedad del Walter Arts Museum de Baltimore. a. La cerámica; b. El detalle del jaguar.

Está señalando a la jarra que está sobre un pedestal –al igual que en los K7152 y K4946-- junto a la que está sentado el “jaguar del enema” (Figura 27).

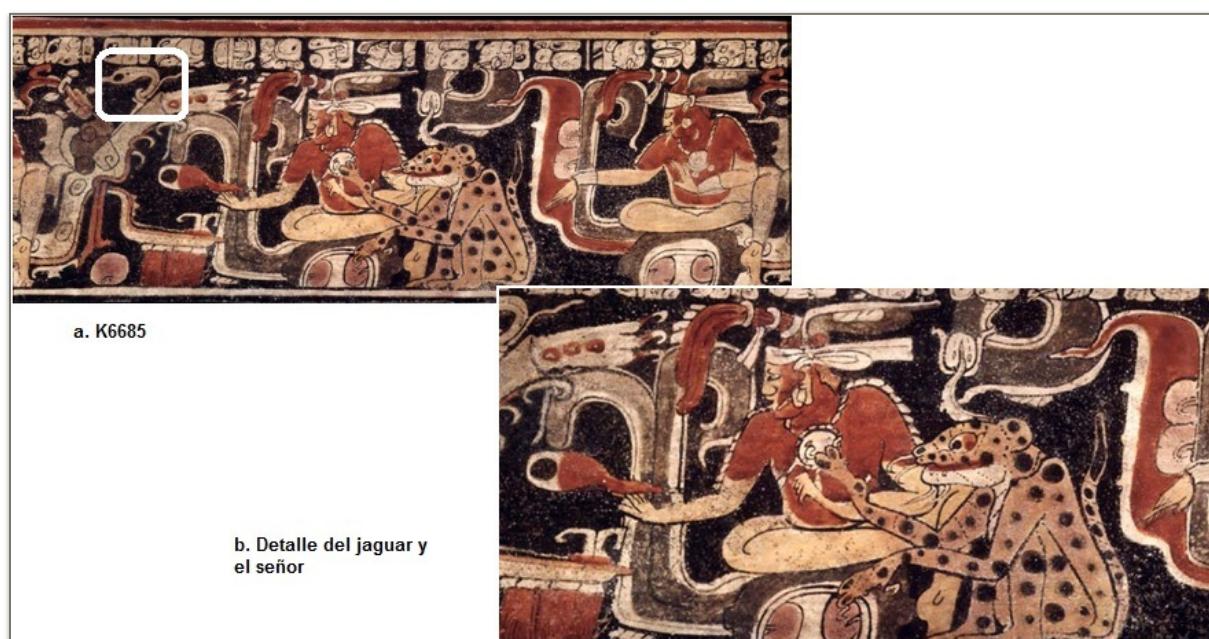


**Figura 27.** Las distintas jarras que se ven en el K9240 comparadas con las que aparecen en otras cerámicas: a. La jarra humeante sobre el pedestal decoradas con iconos de círculos con una vírgula; b. El mismo icono en el asiento del señor que va a ingerir un enema y que tiene una jarra con agaves en el suelo; c. Las mismas dos jarras en el K7152; d. La jarra con pulque ante el “jaguar del enema” del K9240; y e. La misma jarra en el K4946, donde se ven, aunque el vaso está muy dañado, otras dos ollas más que humean el mismo tipo de vapor que se observa en el K9240.



También se ve en el suelo una segunda jarra con un diseño de tres círculos, algo que se repite en los vasos mencionados, lo que da a entender que en estos rituales de intoxicación ritual se utilizaban dos tipos diferentes de sustancias psicoactivas. Junto a la segunda jarra hay un segundo way, con un rostro simiesco y cola que le delatan como el Mono Araña, presente en los otros contextos que giran en torno a estas jarras, como en el K7152 (ir a Figura 65).

Los K7525 y K9240 indican que el consumo de enemas eran un ritual fundamental en una ceremonia en que el mono araña y el venado se fusionaban y daban lugar a un venado con cuerpo de mono, un way que presenta distintas variaciones y que se estudiará en el apartado de los venados. Como se puede apreciar, poco a poco van saliendo grandes y pequeños temas vinculados a nuestros protagonistas y que indican que los way fueron unas entidades muy complejas. El K6659 (Figura 28) sirve para cerrar el apartado del “jaguar del enema”.



**Figura 28.** El K6659. a. La cerámica, donde se ha resaltado la hoja de agave en la serpiente; b. Se observa que el jaguar y el señor tienen la misma actitud gestual con los brazos. Visualmente el jaguar funciona como la “sombra” del señor, algo que, por ejemplo, sucede en comunidades indígenas de Colombia, donde se habla de una persona y de su sombra animal con total naturalidad (Benson, comunicación personal 2008).

A través de este vaso se comienza la exploración de una parte del significado del way en relación a su poseedor, algo que se adivinaba en el K9240 donde se veían diferentes jarras, el jaguar y el icono, aquí muy estilizado, de la serpiente con plumas. En el K6659 se representa a un señor con su banda en la cabeza, pelo

recogido hacia delante y una “oreja” o pluma de escriba prendida en su cabello, algo que llevan muchos escribas. En una de las dos escenas está solo, señalando a la que le sigue, que le reúne con un “jaguar del enema”. Una jarra con agaves está a sus pies y, recorriendo las dos escenas, se ve una gran serpiente con sus fauces abiertas en la secuencia que reúne al jaguar con el señor. Una serpiente, y se irá viendo en repetidas ocasiones, que está presente cuando se conjura o se entra en contacto con el way.

El consumo de alcohol aparece pues como una parte esencial en rituales en los que participan los way y en los que está presente de una manera más o menos obvia la escritura, como en el K7152 con el tintero y el código, en el K9240 con el mono con la oreja/pluma de escriba, y en el K6685 con este mismo elemento iconográfico en la cinta del personaje principal (Figura 29).



**Figura 29.** Ejemplos en los que el “jaguar del enema”, las jarras y la escritura. a. El señor del K6685 con una “oreja”/pluma de escriba; b. El mismo elemento en el mono del K9240; c. Las jarras que acompañan al jaguar en el K9240 y K6685 se ven en el K7152 con un Dios N con tocado de red y código y Akan con tocado de cuentas y su cabeza sobre un tintero; y d. Ejemplo de escriba con la “oreja”/pluma de escriba.

### 3.1.1.6. Jaguar con un *atlatl* en el cuello

Otro de los way jaguar cuyo nombre y topónimo se resiste a ser leído y al que se describe por la curiosa iconografía que luce; un *atlatl* clavado en el cuello. Sólo hace una aparición, en el K1379 (Figura 30), pero Grube y Nahm (1994:691) han sugerido que hay jaguar de iconografía similar –que no es way-en la parte superior de la página 41a del Códice de Madrid. En el K1379 está comiendo y lo hace en compañía de dos way presentes en las borracheras rituales: el Zorro Vientre Azul y

*Akan* con el enema, en este vaso dispuesto a hacer una deposición ya que su vientre y su ano se encuentran enormemente dilatados.

Este jaguar parece ser una variación del “jaguar del enema”, ya que comparte con él el hecho de comer como en el K4922 y K9240 (Figuras 21 y 26) la actitud ebria, el babero y la hoja en la cabeza. Por otro lado la compañía de esta versión de *Akan* y la del zorro, otro acompañante habitual de *Akan* en estado etílico, abundan en ese sentido. La presencia del *atlatl* es una incógnita, pero el hecho de que este icono se haya mantenido en el Códice de Madrid, indica su importancia simbólica. En este códice aparece junto a un venado abatido, descuartizado y cortado por la mitad.



**Figura 30.** El jaguar del K1379. a. El K1379; y b. Fragmento de la página 41a del Códice de Madrid.

### 3.1.1.7. Jaguar de las Estrellas que golpea

Su nombre es *Jatz'al Tok Ek Hix*, Jaguar de las Estrellas que golpea (Taube y Zender 2009: 202), y su nombre refleja su gesto de golpear con una manopla de piedra o un cráneo. Se trata siempre de un jaguar muy agresivo, agresividad que va pareja con la de la serpiente de cascabel terminada en un *K'awiil* con fuego<sup>38</sup> que lleva en torno a su cuello y junto a la que se pueden ver varios signos *ek'*, “estrella”,

<sup>38</sup> Valencia y García Barrios (2010) desarrollan convincentemente que la serpiente terminada en un pequeño *K'awiil* está relacionada con un ritual de conjurar a los ancestros, una sugerencia hecha por Houston y Stuart (1989: 7).



lo que aporta un primer significado a este way jaguar: el de hacer referencia al entorno nocturno. Algo evidente por las estrellas y por el mismo jaguar, al que hemos visto previamente como un ser con mucha relación con el Sol nocturno, aspecto presente en su iconografía y en los hábitos de este felino, animal que ama la noche y goza de una gran visión nocturna.

Por tanto, en un primer acercamiento a su figura se puede hablar de agresividad manifestada en el entorno de la noche, por extensión simbólica, de la muerte. En todas sus apariciones tiene una incipiente planta surgiendo de su cabeza. Su actitud poco amigable es patente en las cerámicas en las que aparece, y puede pedir la cabeza de *Akan* como en el K1230 (Figura 31), lanzar una piedra en forma de cráneo humano junto a *Mok Chih* (Figura 32), o estar, en el K1652 (Figura 33) junto a Muerte Fuego en el Centro y “sapo del nenúfar”. En el K1652 es el way de un lugar que se escribe con las piernas en actitud de danzar y que aún no ha sido leído.



Figura 31. K1230.



Figura 32. K2284.



**Figura 33.** K1652.

El K1230 sugiere una conexión simbólica entre la cabeza de *Akan* y la piedra, ya que el jaguar la está esperando con la mano extendida, y en el K2284 tiene una en la mano en forma de cráneo<sup>39</sup>. El K2284 recoge el momento álgido en el que este way jaguar hace honor a su nombre: lanza la piedra. Coincide con el momento en que se ve más furiosa a la serpiente, y en este ejemplo *Mok Chih*, un way muy próximo a *Akan*, vierte el contenido de una gran jarra con el *akbal*, en esta ocasión abejas. En el K2284 y K1652 el jaguar es el way del sitio de *Ak'nal*, un lugar ligado a la historia mitológica y dinástica del reino de Calakmul (Luin 2013).

### 3.1.1.8. Jaguar con serpiente al cuello

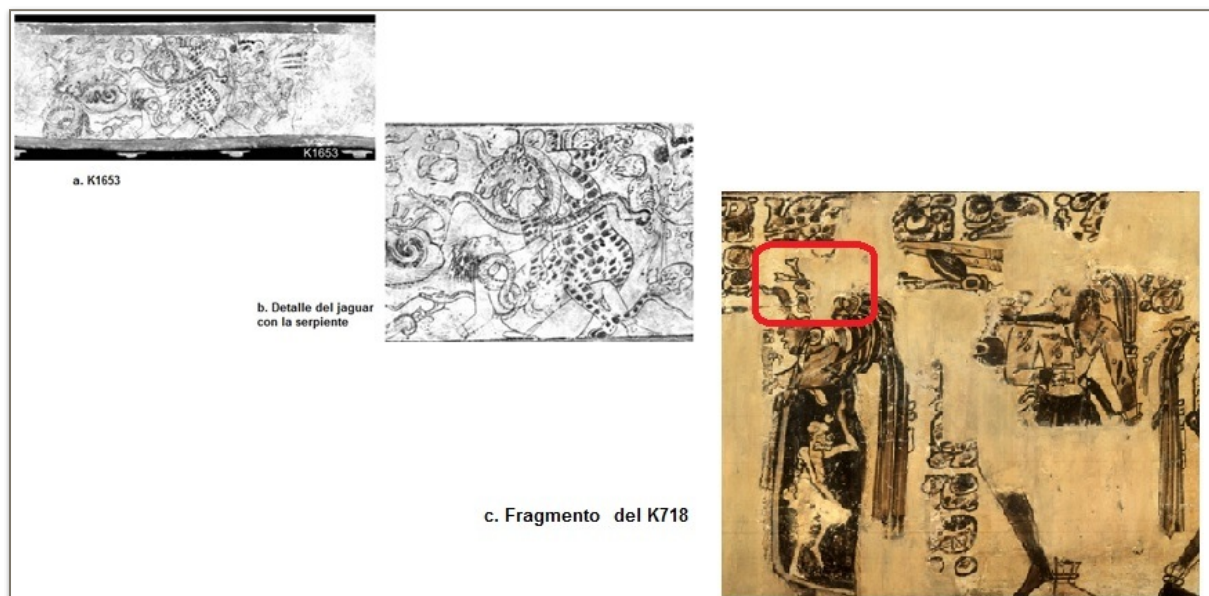
Su imagen es idéntica a la de *Jatz'al Tok Ek Hix* pero carece de las estrellas en torno a su figura. Su nombre también es diferente y no ha podido ser leído hasta el momento, lo mismo que el sitio al que pertenece (Grube y Nahm 1994: 691). Se diferencia del way anterior en que no tiene las estrellas y en que su agresividad se dirige invariablemente a los hombres, una actitud que se mantiene cuando es un sacrificador el que lo lleva como tocado como en el K718 (ver Figura 34c)<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> Hay una manifestación de *Akan* similar a la de este way jaguar. Se llama *Jatz'on Akan*, que baila y golpea con un hacha de piedra (Taube y Zender 2009: 203).

<sup>40</sup> Su cabeza con rasgos de la serpiente también aparece en estelas, adosada a las figuras de los *ajaw tak*, en cerámicas que tienen el sacrificio humano como protagonista, e incluso en sitios tan lejanos a las Tierras Bajas mayas como Cacaxtla, en Tlaxcala. Taube (1994: 677) ha sugerido que el jaguar con rasgos de serpiente –no el way– es la personificación de un lugar en el cielo nocturno.



En el K1653 (Figura 34a) ataca con una piedra a un hombre medio tumbado en el suelo.



**Figura 34.** Manifestaciones del “jaguar con serpiente” como sacrificador. a. El K1653 atacando a un hombre mientras baila *Chak*, el Señor de los Venados sale de Venado Serpiente y Muerte Fuego en el Centro asiste sentado a la escena; b. Detalle del jaguar; c. Fragmento del K718 con el jaguar serpiente como tocado de un individuo que es un sacrificador. Junto a él danza *Mok Chih*.

Una versión de baja calidad artística pero que mantiene la misma esencia de la narrativa es el K1336 (Figura 35), con el jaguar acuchillado presto a lanzar la piedra, un hombre obeso y un *Chak* gritando y blandiendo sus dos hachas.

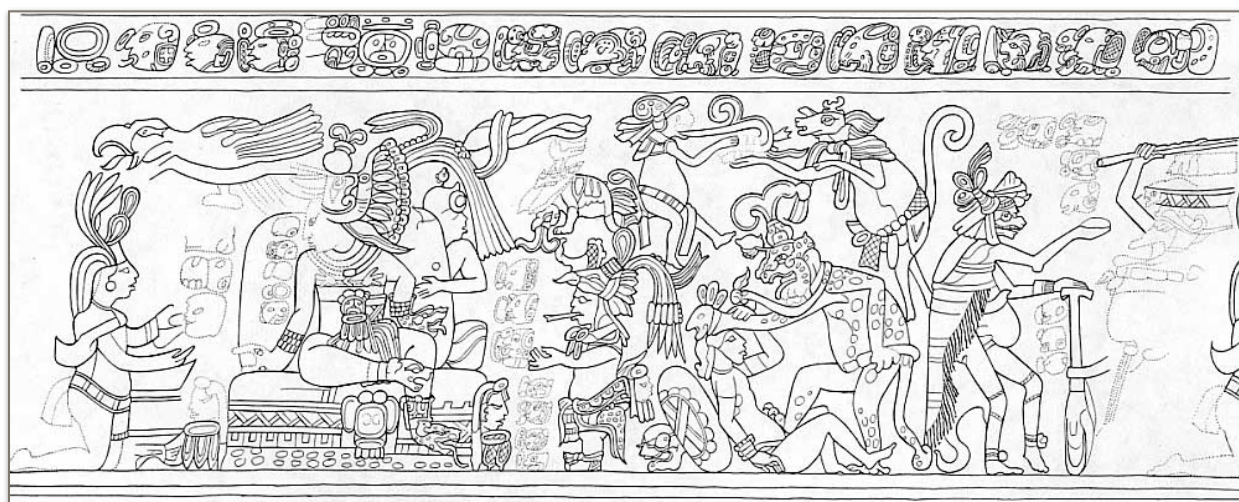


**Figura 35.** K1336.

El siguiente ejemplo, el K3057 (Figura 36), es un vaso inciso con un señor cuyos pies son la cabeza de un jaguar y de un perro, que recibe a un subordinado



en presencia de un enano, mientras en la otra escena se desarrolla una gran coreografía way. Ambas escenas están visualmente unidas por el vuelo de un ave que parece una guacamaya<sup>41</sup>:

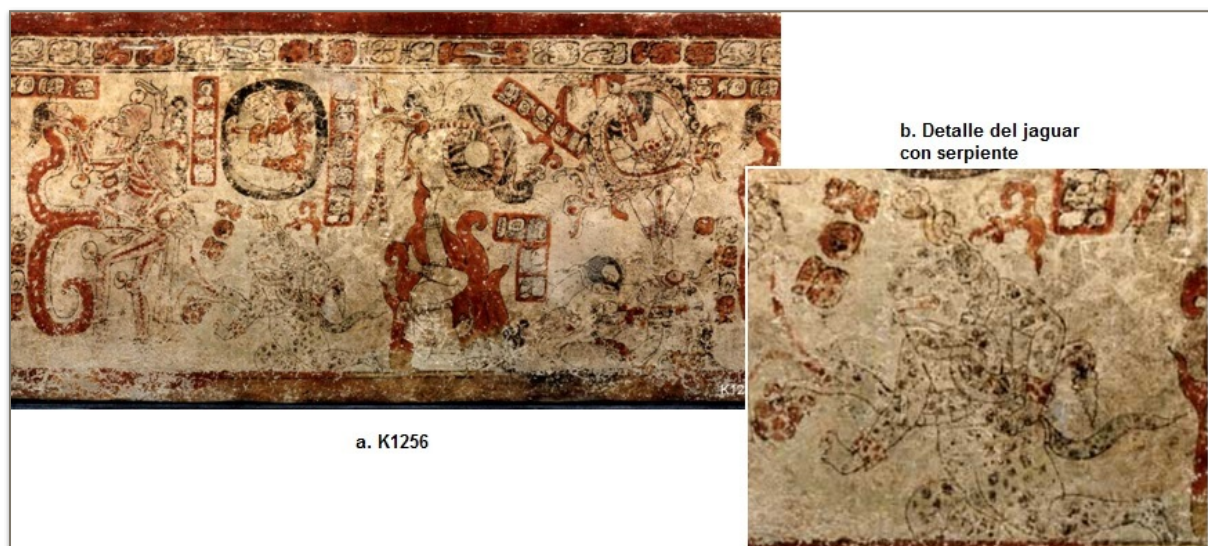


**Figura 36.** K3057.

En primer plano está el jaguar atacando a un hombre mientras da la espalda a un esqueleto y, en la lejanía, visualmente en alto y más pequeños, un venado habla con un mono araña y sobrevuela el way luciérnaga, una manifestación de *Akan* muy presente en las danzas con el sacrificio. Un nuevo ejemplo en que el significado del jaguar con la serpiente se relaciona con el mal o la muerte que pueden causar en el hombre.

En el K1256 (Figura 37) “jaguar con la serpiente” aparece junto a Muerte Fuego en el Centro, que ocupa un espacio importante del vaso. El jaguar tiene un T535 en la cabeza, está en posición acucillada como aparecía en anteriores ejemplos, como si estuviera listo a saltar sobre su presa, y reclamando algo con la mano, en igual actitud que en el K1230.

<sup>41</sup> La guacamaya roja no es un way, pero está presente en los contextos en los que hay sacrificio humano y way jaguar, como en el K8351, donde está agarrada por el sacrificador.



**Figura 37.** K1256 con el detalle del “jaguar con serpiente”. a. La vasija; b. El jaguar.

### 3.1.1.9. Jaguar arqueado

Es un jaguar al que se conoce por su apodo, dado que su nombre elude el desciframiento. Forma un arco con su cuerpo y que tiene la cabeza boca abajo. Está vinculado a un trono de huesos<sup>42</sup> en el K3395 (Figura 38), una asociación sin duda consistente, ya que un jaguar arqueado sirve de trono al *ajaw* de *Ik' Yajawte' K'inich* en el K1439 (Figura 39).



**Figura 38.** K3395. a. El cuenco Castillo, como también se conoce al K3395; b. Detalle del “jaguar arqueado”.

<sup>42</sup> Los tronos son una manifestación inequívoca del poder, y, si están hechos de huesos, fémures porque son muy alargados, simbolizan el poder del Inframundo. Se ven en el Tablero del Palacio de Palenque con *Kan Joy Chitam II* y sus padres sentados en ellos. Su padre lo hace en el trono jaguar, mientras que su madre lo hace sobre un trono de connotaciones acuáticas, ya que está adornado con la cabeza del tiburón o pez mítico *Xoc*.



Su cláusula adjunta reza *Saw Hix uwahy Ux Hixib' Nah?*, “*Saw Hix* es el espíritu familiar del señor de *Ux*” (Luin 2013). No hay más apariciones de *Saw Hix* por lo que no es posible comparar con otros registros. Los otros “jaguares arqueados” no van acompañados de escritura, de manera que no es posible saber si reciben este mismo nombre. En el K3395, el jaguar contempla la danza frenética de un esqueleto que se tira de los pelos mientras un individuo arrodillado ofrece un plato con un niño. Un T535 sale de su cabeza, al igual que una vegetación incipiente.

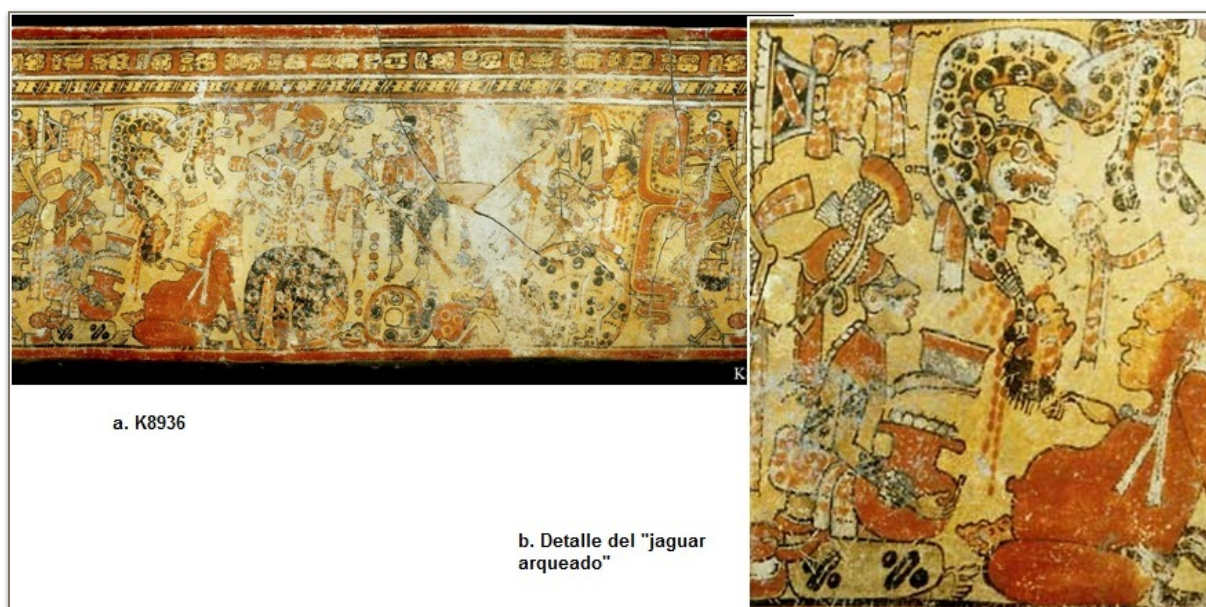
En el K1439, una representación ritual de tintes políticos, más teatral y profana por el uso que se hace del abanico y la voluntad de dejar claro que llevan máscaras, también está presente el sacrificio de un niño, en realidad un muñeco; lo lleva en su traje el sujeto con traje de jaguar que baila detrás del “cacique gordo”, *Yajawte' K'inich*, que está sentado en un “jaguar arqueado” que funciona como trono, tal como se observaba en el K3395. Asimismo hay otro sujeto enfundado en un traje de jaguar pero cabeza de ciempiés, una alusión clara a su carácter letal, por la combinación del jaguar con el tocado de ciempiés. Este vaso se analizará con más detenimiento en el capítulo de “Los contextos del way”.



**Figura 39.** K1439.

Otra aparición del “jaguar arqueado” la vemos en el K8936 (Figura 40), un vaso con una nutrida representación de way y con una inusitada relación entre sus

funciones y el movimiento, todo ello expresado por la presencia masiva de way que son pelotas de hule, o de otros que están enrollados sobre sí mismos, y sobre los que caminan, caen o corren los *Akan* situados sobre ellos. Aquí el “jaguar arqueado” tiene una cabeza en la mano y está sobre la pareja que forman el way Hombre Glotón, gordo, medio tumbado y con el rostro embotado, y otro personaje que le entrega un vaso con pulque (ver las agujas que salen de la tinaja) y que podría ser *Mok Chih*. Está dando la espalda a Muerte Fuego en el Centro, que domina la vertical del vaso con su figura alargada. Por ello el “jaguar arqueado” está en el comienzo del ciclo que se nos narra en este vaso y que comenzaría con una gran ingestión de pulque, todo ello, como en el resto de los frenéticos episodios que se desarrollan, dedicado a la suerte de la cabeza cercenada que recorre la cerámica.



**Figura 40.** K8936. a. El vaso en su conjunto; b. Detalle del nicho narrativo del “jaguar arqueado”

El hecho de que el jaguar lleve una cabeza cortada le incluye, una vez más, en una temática de muerte o de enfermedad, y en la que él es uno de sus agentes principales y en esta cerámica parece que bajo la forma de la ingestión en exceso de bebida fermentada. Eso explicaría la presencia del way Hombre Glotón, todo un icono de los excesos, y de *Mok Chih*, cuyo nombre se traduciría por “Enfermedad del Pulque” (Grube 2004a: 69), en un espacio narrativo en el que se consume pulque en abundancia. Un exceso en la bebida que ha podido ser la causa de una “pérdida de cabeza” (léase del alma), algo ligado con la pérdida de control social que supone la presencia del jaguar, un símbolo del comportamiento salvaje, frente

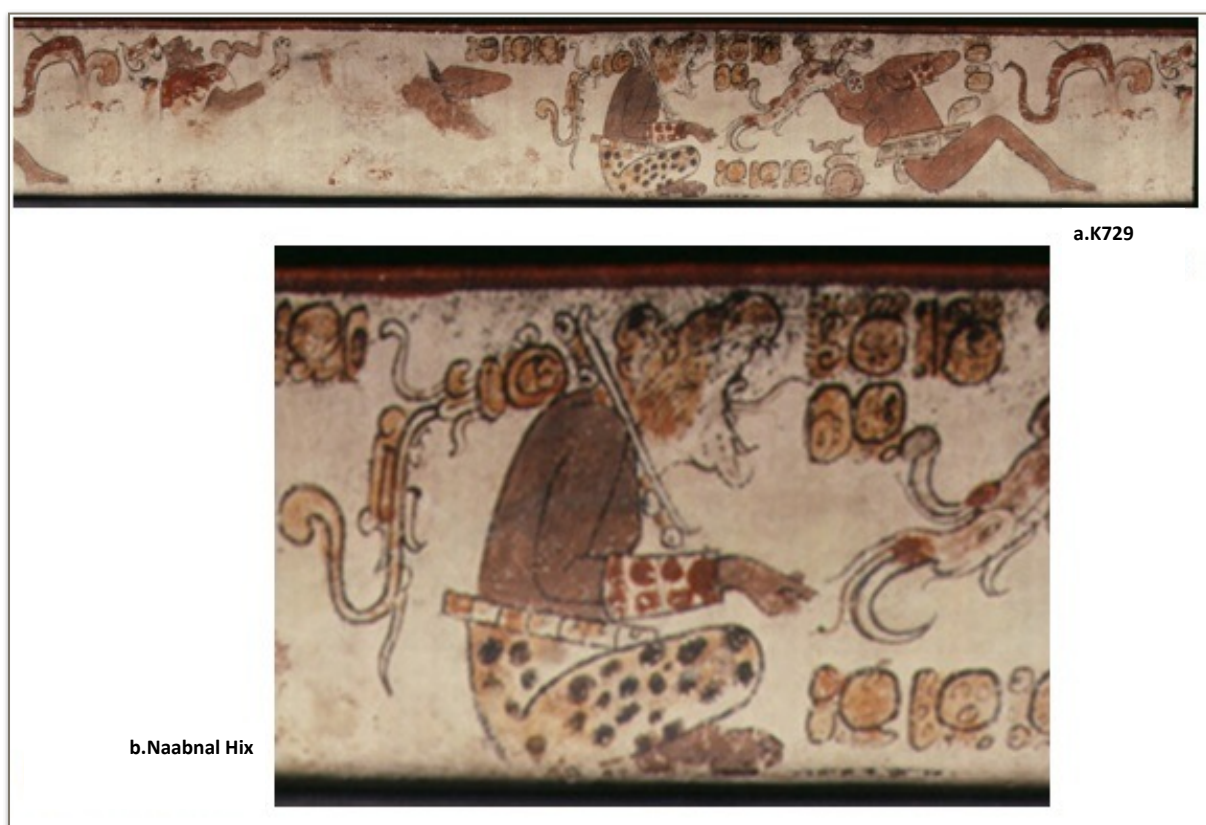


al componente de moderación en todos los sentidos que supone, o se presupone, en la sociedad humana.

A continuación, paso a analizar a unos way jaguares que sólo aparecen una vez en cerámica, pero cuya riqueza iconográfica merecen que se tengan en cuenta para el sentido general del jaguar y del way, más que para su significado específico.

### 3.1.1.10. Nube Jaguar

Su nombre es *Muyal Hix*, Nube Jaguar (Grube y Nahm 1994: 691) y solo tiene una aparición en cerámica, en el K792 (Figura 41), un cuenco de estilo *Ik'* que pertenece al Museo de la Universidad de Princeton. Las paredes del cuenco recogen a dos parejas de way, sentadas frente a frente.



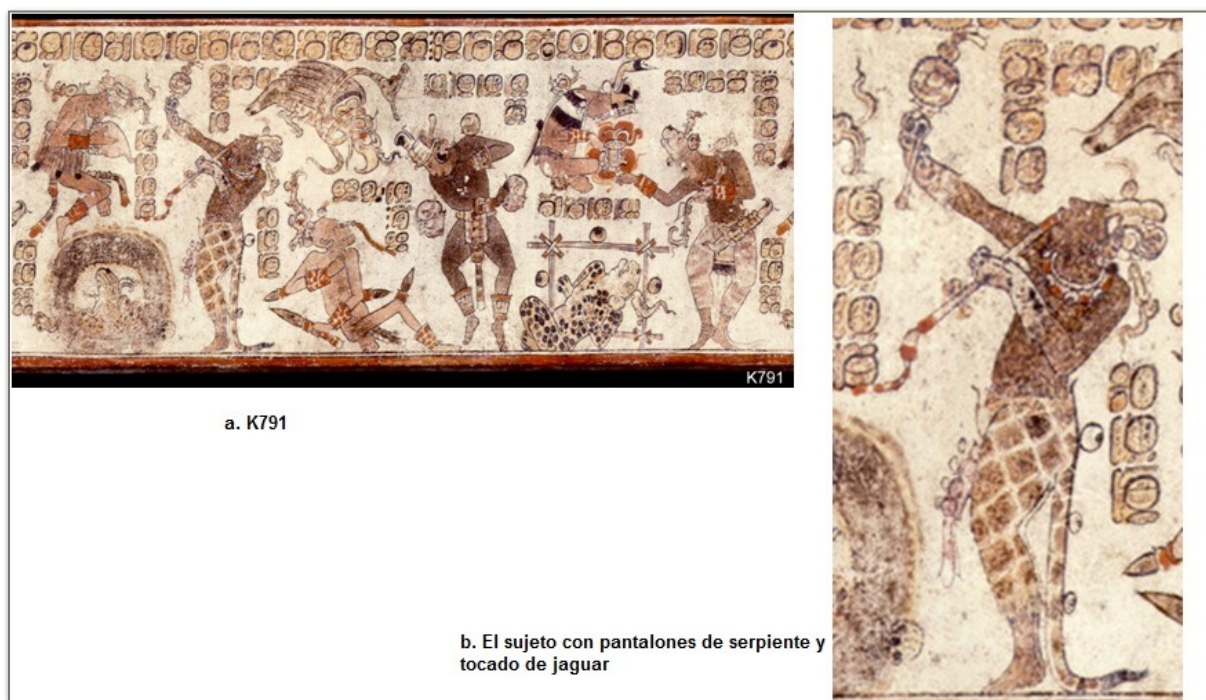
**Figura 41.** K792. a. El cuenco; b. Detalle del jaguar.

Una de ellas está muy dañada, pero permite ver a *Akan* que se está clavando o decapitándose con un cuchillo. Nube Jaguar, que está frente a un hombre con tocado de ciempiés, es el way de *Wuk Naabnal*, el lugar de los Siete Lagos, un sitio del inframundo donde se viste el Dios del Maíz con sus ropajes de cuentas

característicos, antes de resucitar. Es un lugar de agua, muy acorde con la simbología acuática del jaguar. Se aprecia claramente que se trata de un hombre con pantalones ajustados de jaguar y una máscara que incluye el “collar de ojos”, uno de los adornos o adminículos más habituales de los way, y que lleva una pequeña jarra *akbal* que le cuelga en la parte posterior del cuello y del que sale un humo que toma la forma de una serpiente estilizada. Las serpientes son uno de los iconos más significativos del contacto entre realidades diferentes, y aquí estaría indicando que el líquido de la jarra, que ha consumido el sujeto, le ha conducido a un estado en que es capaz de encontrarse en esa otra realidad. También es importante señalar que está conscientemente vestido como un jaguar, no transformándose en uno, que es lo que hubiera dibujado el artista si se hubiera querido reflejar el tránsito entre la persona y su nagual o animal compañero, donde, *efectivamente*, éste se convierte en un animal y no sólo en su cabeza.

### 3.1.1.11. Jaguar músico con serpiente

Grube y Nahm (1994: 691) leyeron su nombre, de forma tentativa, como *k'util hix*. Por ello he optado apodarlo por su iconografía que refleja a un hombre vestido con pantalones de serpiente con cola de jaguar, tocado de jaguar enfurecido, que baila con una maraca y un silbato (Figura 42).

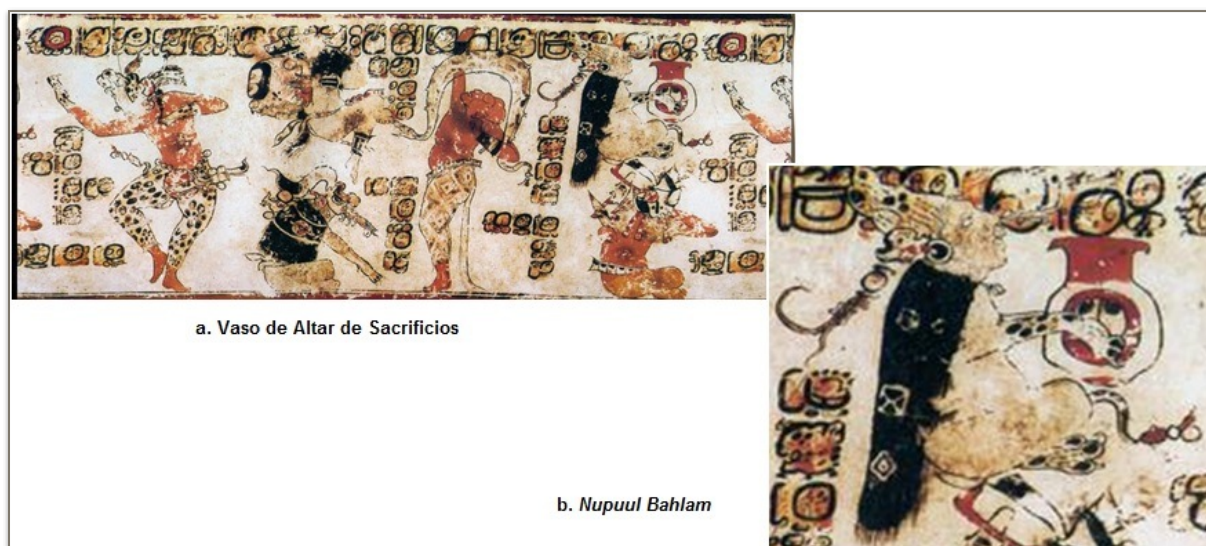


**Figura 42.** K791. a. El vaso; b. El jaguar serpiente músico.

Si el espectador los dejara sentir en sus oídos, repetirían el sonido de la serpiente de cascabel. Por ello pienso que es una personificación del way “jaguar con serpiente” y como tal lo voy a considerar aunque tenga su propio nombre. Es el way del *k’uhul ajaw* de Yoke (Tokovinine, comunicación personal). De tal guisa solo aparece una vez, en el K791. Lidera el grupo formado por Jaguar del Agua y Muerte Venado haciendo sonar su caracola. Se trata de un hombre vestido con los atributos de la serpiente en sus pantalones, por ende en sus extremidades, y del jaguar en su cabeza y en las manos, ya que calza manoplas de piel de jaguar. De nuevo estamos ante una representación gráfica de lo que es un hombre en guisa de way, pero no transformándose en él.

### 3.1.1. 12. *Nupuul Bahlam*

Es un way único (hasta el momento) que parece ser una manifestación del “jaguar del enema” personificado por un humano ya que lleva y parece ofrecer una gran jarra *akbal* a un segundo way jaguar, el que baila con intensidad frente a él. Está sentado sobre *Akan* que se corta la cabeza. El texto dice que es el way del *k’uhul ajaw* de *Tlk’al* y, como la mayoría de los casos en que los way están siendo personificados, sólo aparece en un vaso, el de Altar de Sacrificios (Figura 43).



**Figura 43.** VAS. a. El vaso; b, *Nupuul Bahlam*.

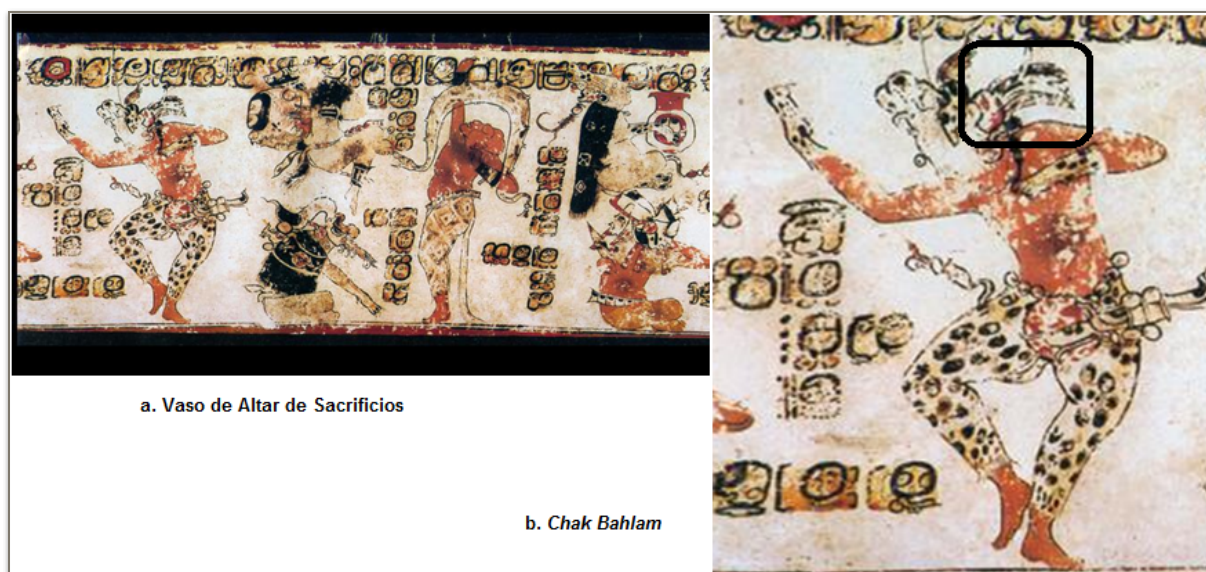
La traducción de *Nupuul Bahlam* es, quizá “jaguar familiar” por la traducción dada a *nupuul* (Kettunen y Helmke 2010: 109), pero es curioso que emplea el término *bahlam*, que es el que se refiere específicamente al jaguar, mientras que la



mayoría de los way jaguar se llaman *hix*, un término para felino, más en concreto para el ocelote o tigrillo (*ibíd.*80); depredadores que atacan a los humanos, cosa que, en general, no hacen los jaguares si no se ven acosados o están realmente hambrientos. Es un hombre jaguar con guantes, pies, cola y tocado de este animal en el que se ha resaltado la oreja. Se cubre con una capa negra y lleva un icono que no se distingue si es una jarra *akbal* o un T535, en el cogote.

### 3.1.1.13. Jaguar Rojo

De nombre *Chak Bahlam* (Grube y Nahm 1994: 692) y tiene el cuerpo de color rojo, pantalones ajustados de piel de jaguar, manoplas y tocado de jaguar, en el que tiene prendido un motivo formado por plumas y una serpiente estilizada (Figura 44). Este motivo, que puede ir añadido a los tocados principales, lo llevan muchos de los humanos vestidos de way, por lo que es posible que indique un estado especial del personaje cuando está en contacto con la entidad way sobrenatural.



**Figura 44.** El Vaso de Altar de Sacrificios. a. El vaso; b. *Chak Bahlam* con el tocado.

Su danza tiene una gran cadencia y ha sido precedida por un sangramiento ritual al que se da especial importancia ya que se centra en la zona genital. Ésta aparece tapada con un gran rosetón de tela manchado de sangre del que cuelga un perforador que tiene la cabeza de un dios *Pax* y está terminado en una hoja de



agave. Por tanto, la danza frenética y el sangramiento ritual forman parte de los momentos en que el way y su poseedor entran en contacto<sup>43</sup>.

#### 3.1.1.14. *Lab'*, Jaguar del cetro

Este es otro de los way que sólo tiene una aparición, y muy gráfica en cuanto a su percepción real; se trata de un jaguar que se abraza a un cetro de madera que agarra un individuo acucillado con un pequeño jaguar en la frente en el K3395 (Figura 45).



**Figura 45.** K3395. a. El cuenco; b. Detalle de *Lab' Te' Hix*.

El texto se refiere a él como *Lab' Te' Hix uway Ux Ajaw*, “*Lab'* el jaguar del cetro es el way del señor de *Ux*” (Luin 2013), el mismo sitio sin localizar del que era way el jaguar arqueado de este mismo cuenco. Es muy destacable la coincidencia entre la palabra *lab'* de esta cerámica y el *lab* de los tzeltales, que llaman así a unas entidades anímicas con características que, en ocasiones, recuerdan mucho a las de los way (Pitarch 1996: 55-79). Por la iconografía de la cerámica se puede deducir que el cetro o la vara tienen el poder o la esencia de este way, máxime cuando se identifica con él, ya que tiene un jaguar en la frente. Es la, hasta el momento, única ocasión que aparece un objeto tan emblemático de los chamanes y hechiceros como es su vara, bastón o cetro, que aparece poseído por la esencia de un way.

<sup>43</sup> Moreno (2013: 130), citando a Rodríguez Ceja (2012: 235) menciona que esta investigadora reporta la existencia de un nagual llamado *Chak Bajlum* entre los choles de Campeche.

Con *Lab´Te´ Hix* se da por concluido el apartado de los way jaguar. La existencia de un número de way con su cuerpo y su idiosincrasia permiten llegar a una serie de conclusiones. Todos los jaguares comparten una serie de cualidades, lo que demuestra que se trata de conceptos tejidos en torno a su figura y que son consistentes y, por tanto, permiten interpretar en parte lo que se quiso transmitir a través de la utilización de su figura.

En este acercamiento al primero de los seres way hay que señalar que se va anunciando, a través de la iconografía y de la epigrafía, que los way son entidades que pueden pertenecer a los personajes que aparecen en las cerámicas, aunque, de momento, no hay indicios de que se puedan transformar físicamente en ellos, ya que se deja ver que tocados y vestidos del way son eso, y no una transformación del hombre en la cabeza y la piel del animal way. Están ligados por un vínculo de posesión, una posesión que parece transmitirse por herencia y por vía patrilineal.

Entrando ya en el campo de los way jaguares hay que señalar que presentan diferentes niveles de lectura en cuanto a su significado. Por un lado representan la quintaesencia de la fiereza y el valor, las cualidades que se asocian al poder y que aparecen en forma de vestidos, tocados y tronos asociados a la figura de los *ajaw tak* mayas. Y lo mismo sucede en relación con los seres divinos, muchos de los cuales llevan manchas, orejas y otros atributos del jaguar, en particular el Sol Jaguar del Inframundo, uno de los “dioses remeros” y el gemelo *Yax Bahlam*.

También están muy relacionados con el agua, uno de sus hábitats naturales, y con una de las plantas más emblemáticas que crecen en ellos, los nenúfares, que en condiciones favorables, con el agua tranquila y caliente, son capaces de cubrir con un manto de verdor y de hermosas flores la superficie del agua, lo que confiere al lirio de agua una gran potencia como metáfora visual de la vegetación primordial, en especial en culturas cuyo mito de origen parte de una situación de oscuridad y aguas calmas<sup>44</sup>, como se describe en la emocionante apertura del *Popol Vuh*. Los nenúfares, que brotan directamente de la cabeza del jaguar, le confieren, quizá, un matiz de ser primordial, pero, con mucha más certeza, de poseer la capacidad de

---

<sup>44</sup> Esta situación de crear a partir de la nada no está presente ni en los textos ni en la iconografía del periodo Clásico, donde creación es más bien ordenación de una situación caótica (Lacadena, comunicación personal 2014). El relato del *Popol Vuh*, parece responder a otro tipo de tradición acerca de la cosmogénesis.

generar vida a partir del complejo conceptual que engloba a la noche, el agua, la muerte y el fuego, las características que ha presentado el jaguar como *way*.

El jaguar también se presenta como un agente de muerte<sup>45</sup> atacando a humanos cuando lleva la serpiente de cascabel al cuello, o junto a otros *way* de características físicas humanas si la serpiente tiene estrellas adosadas a su cuerpo. En ambos casos lleva un objeto en la mano con el que va a golpear, como indica uno de sus nombres *Jatz'on Ek' Hix*. La acción de golpear implica un daño, y parece ser que lo hace con una piedra o con una piedra en forma de calavera. Es muy posible que esté reflejando un daño que se produce en el cuerpo humano, un daño traducido en términos de una muerte/enfermedad que la entidad anímica de este jaguar es capaz de infligir, siendo la piedra la imagen de ese daño, que se traduce en el binomio enfermedad/muerte.

Otro de los nexos fundamentales del *way* jaguar es con el fuego puesto que se le ve, en diferentes posiciones, dentro de grandes llamaradas. El significado del fuego es complejo, pero en los contextos de muerte se ha sugerido con fundamento (Stuart 1998) que es un fuego destructor del pasado —léase vida humana, periodo de tiempo, o edificio—, pero que contiene el germen de una nueva vida, al igual que hace el sol en su ciclo diario, del que el jaguar es el emblema en su faceta nocturna. En este sentido, pienso que el Jaguar de Fuego es una entidad con las cualidades mencionadas, destructoras pero con el germen de una nueva vida. El fuego en sí es el primer exponente de la primera cualidad, y la planta que, a pesar de ello brota joven de su cabeza, lo es de la segunda. Todo ello enmarcado en el significado general de la divinidad con la que hemos visto que tiene muchos lazos de conexión, el Sol del Inframundo, y que se ha querido dejar de manifiesto en las cerámicas en los que aparecen otros *way* alusivos (se verá en sus apartados correspondientes) al ciclo solar (K4963, Figura 7).

Pero, además, la etnohistoria y la etnología hablan de enfermedades que cuadran con jaguares de fuego, generalmente males con mucho calor, con mucha fiebre. Éste podría ser el significado de los Jaguares de Fuego que se mueven y

---

<sup>45</sup> Pitarch (2003: 523) revela la gran importancia del jaguar como agente de muchas de las enfermedades en Cancuc, comunidad tzeltal de Chiapas, y que la sanación consiste en sacar el jaguar del cuerpo del paciente. Pero señala que el origen último de todas ellas se cree que está en el mundo de los muertos, situado en el interior de la tierra y habitado por las almas *ch'ulel* de los que ya han muerto (*ibíd.* 527), situación que recuerda la relación entre el jaguar y Muerte Fuego en el Centro.

bailan en sus llamaradas, y están acompañados de otros way que tienen rasgos de muerte/enfermedad (SG145, K2942, K5367, K3924, Figuras 8, 11, 9 y 10). Es decir, además de la iconografía del way en sí, hay que tener muy en cuenta el conjunto del vaso para poder atribuirle su significado, ya que éste, aunque siempre está sujeto a unas características básicas, puede variar dependiendo de la temática en la que aparece, y esa la dan el resto de los personajes presentes en la escena.

También es muy relevante la relación del jaguar con la embriaguez ritual. Su significado puede tener distintas facetas, desde potenciar la fuerza del alma, hasta provocar su salida al exterior a través del vómito, o entrar en contacto con otras realidades o entidades ontológicas. Por ello puede estar relacionado con la condición de potenciador de la energía del alma —a través del calor que produce su ingestión— que tiene el consumo de alcohol de muchos chamanes mayas actuales, así como la también capacidad de producir una somnolencia que, quizá potenciada por otras sustancias como sugieren otras jarras humeantes que se ven junto a las ollas con pulque, induzca a un sueño en el que se manifiesten visiones que indiquen el contacto con los way, o se deje salir a la entidad anímica puesto que el estado del sueño, combinado con la embriaguez, es considerado, en la actualidad, un momento idóneo para que las almas abandonen el cuerpo<sup>46</sup>.

Finalmente hay que destacar la presencia del glifo T535 que lo puede llevar en su cola o en la cabeza, en la zona occipital<sup>47</sup>, lo que indicaría una salida al exterior de ese componente no muy bien entendido y que parece ligado al concepto *ajaw* y que es hereditario por línea masculina (Eberl 2005). Es decir, cuando aparece en la cola —una parte del cuerpo próxima a la zona genital y, por tanto, susceptible de atrapar parte de su significado—, se querría presentar la transmisión por vía masculina de la entidad way, por lo que la trama representada en la cerámica tendría una fuerte carga de muerte, el momento en que se trasmite. En cuanto al momento en que sale por la cabeza, es posible que se trate de una externalización temporal tal como sugiere Velásquez (2011).

---

<sup>46</sup> Sabemos por los primeros cronistas que ello también era considerado como cierto en relación a la pérdida del *tonalli*. No hay más que recordar el episodio mítico en que *Quetzalcoatl* se emborracha con pulque (Furst 1995: 110).

<sup>47</sup> Los mexicas pensaban que el *tonalli* podía salir al exterior por esa zona, pero no sabemos si los mayas clásicos compartían esta creencia.

### 3.1.2. EL VENADO

El venado es una entidad way muy compleja. Así como el jaguar, a pesar de sus distintas manifestaciones y nombres, mantenía una coherencia en cuanto a su imagen y a su significado básico, el venado se presenta bajo apariencias físicas muy distintas, actuando en contextos muy diferentes, y con sus nombres (o en su defecto sus apodos basados en su iconografía) reflejando esa diversidad conceptual que afecta a su figura.

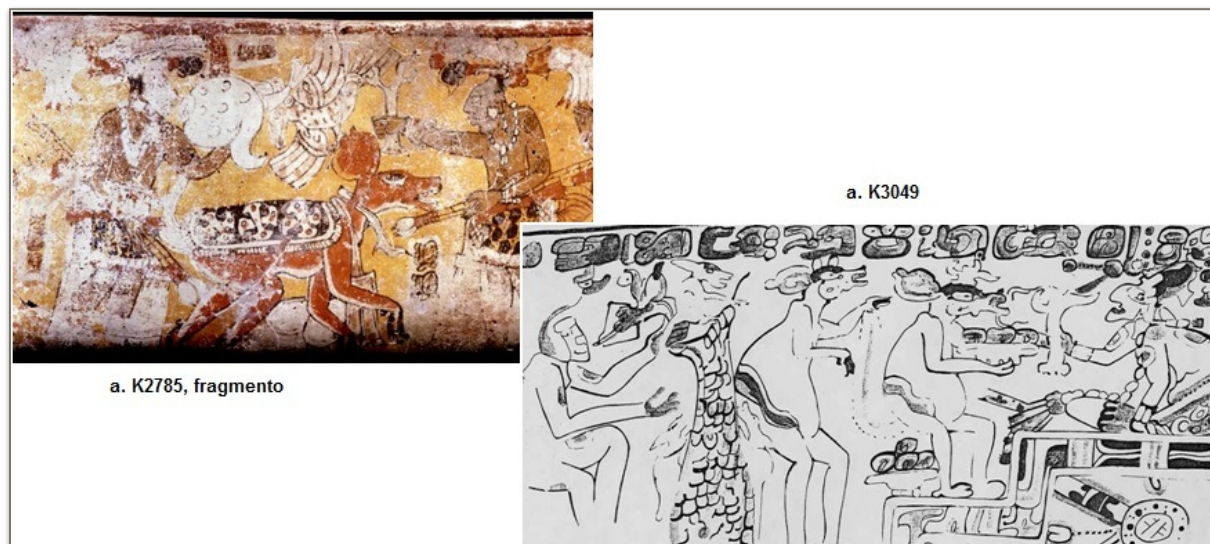


**Figura 46.** El venado como pieza de caza

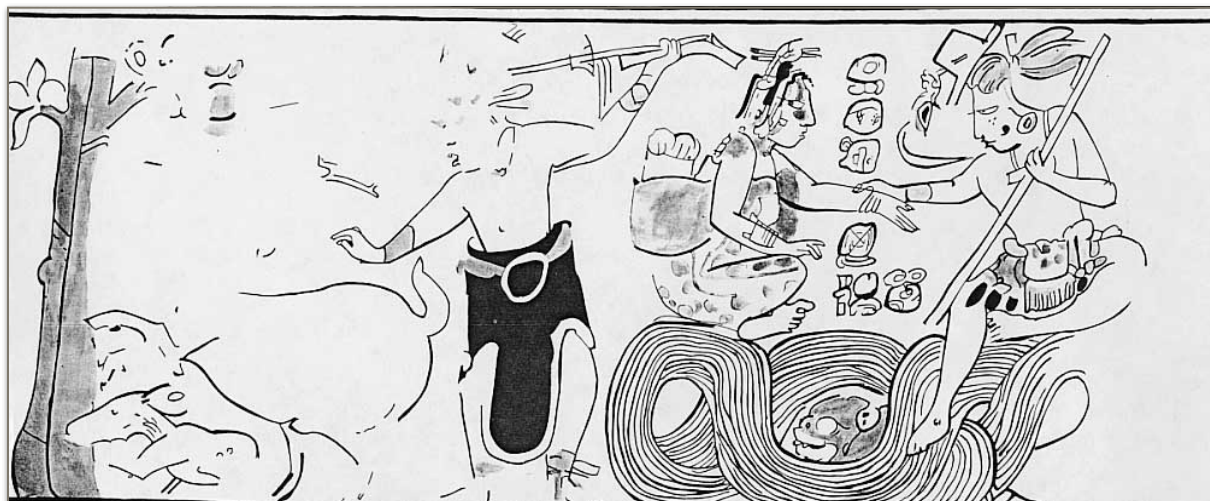
El venado aparece con relativa frecuencia decorando las vasijas mayas (Figura 46), evidenciando la importancia de su figura, una importancia que tiene reflejo en la narrativa maya oral, ya que es un personaje presente tanto en episodios míticos como en cuentos acerca de cazadores en distintas situaciones, muchas de ellas próximas al carácter didáctico de las fábulas occidentales. Por tanto es evidente que el venado es un animal muy susceptible de ser utilizado como metáfora visual. Al observar las cerámicas con venados se aprecia que puede aparecer como una pieza preciada de caza en escenas en las que se ven a cazadores tocados con distintos tipos de sombreros y ropajes que utilizan los way venados (Figura 46), o bien se muestran en contextos de caza ritual en los que forman parte de un episodio mitológico en el que lo importante es conseguir su cornamenta, una cornamenta que se reemplaza por una nueva y que, como vemos en otra cerámica (Figura 47), les es entregada por *Itzamnaaj* a cambio de una ofrenda de tamales. Otro episodio mítico al que se vincula su caza y toma de cuernos, es el de la unión entre un cazador con tocado alusivo al Sol naciente y una joven, quizá una manifestación de la Luna en



una de sus fases crecientes (Figura 48), un episodio que encierra un sutil contenido erótico (Ciudad y Asensio 2012) que anuncia la reproducción y la fertilidad en manos de esa pareja, con reflejo en los cuentos y narrativas de índole mitológico de grupos mayas contemporáneos, como los recogidos por Thompson (1930: 119-139) en San Antonio, Belice.



**Figura 47.** Los cuernos del venado. a. en este vaso procedente de Calcehtok en Yucatán (perteneciente a la colección de Dumbarton Oaks), dos cazadores quitan los cuernos a un venado vestido con una manta con dibujos alusivos a la muerte; b, dibujo del K3049 de Persis Clarkson en el que *Itzamnaaj* entrega los cuernos a las dos especies de venado del área maya: al pequeño y rojizo *Mazama americana* y al de mayor tamaño, color marrón claro y que está detrás, el venado de cola blanca (*Odocoileus virginianus*).



**Figura 48.** K3055 (dibujo de Persis Clarkson). Mientras un cazador ataca con su *atlatl* a dos venados junto a un árbol, un segundo cazador, situado sobre una corriente de agua agarra por la mano a una joven que carga una gran tinaja a la espalda y que mira de reojo al cazador. Este tipo de relación amorosa a tres bandas también se puede ver en el K1900.



Este erotismo implícito en la escena con el venado tiene una prolongación más, ligada a una parte distintiva de su anatomía: sus pezuñas unguladas. Éstas dejan una huella que recuerda a la de la vagina de una mujer, un hecho especialmente atractivo para ser utilizado simbólicamente (Asensio 2007a) como imagen de la fecundidad aportada por el significado del venado, máxime cuando, en la zona maya, sus huellas jalonan las milpas tras ser sometidas a la roza, ya que es el tiempo en que los vendos se acercan a las zonas habitadas en busca de comida y disfrutan jugando sobre las cenizas templadas de los campos de cultivo (Schlesinger 2001: 182). Un detalle presente en cuentos mitológicos, como el pasaje dentro de las aventuras del Sol, la Luna y Venus, recogido por Thompson (1930: 129) en Belice en el que se cuenta que una joven adquirió sus órganos genitales y, por tanto, pudo tener relaciones sexuales con el Sol, porque éste la hizo yacer con las piernas abiertas para que caminara sobre ella un venado y le dejara su impronta.

Los ejemplos mostrados demuestran también la importancia del venado como pieza que se captura y al que es importante despojar de su cornamenta. Lo primero, además de la importancia de la carne del venado en la dieta de los mayas clásicos y de su piel, cuernos y huesos para distintas herramientas y vestidos, es un reflejo de la maestría del cazador como alguien capaz de matar y capturar una presa; una acción que se convierte en metáfora perfecta para la captura de los enemigos, como apuntó Taube (1988: 350), en rituales en los que estaban implicados tres temas básicos: la caza, las labores de plantación y la guerra, una acción que ha quedado reflejada en figuritas (ver Taube 1988: Fig. 12.4) y en cerámicas con el prisionero de guerra asimilado al venado (Figura 49).



**Figura 49.** El prisionero tratado como una pieza de caza. a. El K2781; b. Detalle del fragmento en el que el prisionero, puesto a cuatro patas, es agarrado de los pelos como si se los fueran a arrancar (dibujo de A. Tokovinine).

En cuanto al tema de la cornamenta, es un reflejo, también, del valor simbólico que tiene un episodio natural que ocurre en la vida de los venados machos una vez al año: la pérdida de sus cuernos que reemplazan inmediatamente con un nuevo astado al que se añade una punta más. Es decir, es un suceso que permite expresar, como metáfora visual, la estacionalidad y el crecimiento, en este caso estrechamente vinculado a la vegetación. Y ello por un doble motivo. Por un lado este hecho sucede en el área maya al final de la estación seca, en el mes de abril, cuando los árboles están prácticamente sin hojas, se diría que visualmente parecen muertos, asemejándose mucho a los cuernos de los venados que, vistos en la distancia, les recuerdan mucho. Además, el venado se ayuda de los troncos de los árboles para acabar de arrancárselos, por lo que la asimilación simbólica cornamenta/árbol es un hecho prácticamente universal en todas las culturas con estos animales (Chevalier y Gheerbrant 1999: 388).

Para más complejidad en su significado, en el momento que empiezan a apuntar los nuevos cuernos se produce una explosión en el apetito sexual del venado, que comienza su berrea. Algo que se debe a que las hormonas que impulsan el crecimiento de los cuernos están muy relacionadas con las que despiertan el apetito sexual. Por tanto, y resumiendo el valor simbólico del venado, se trata de un ser perteneciente al complejo ideológico bosque/otromundo (Taube 2003a) considerado valioso y exponente de aquello que puede ser capturado por la destreza de los hombres. A la vez, la caída anual de sus cuernos refleja estacionalidad y regeneración.

En cuanto al venado como entidad *way* se verá que hay de diferentes tipos (Gráfico 5, Anexo II) y que muchos de ellos responden a apodos, aunque poco a poco, y desde los tiempos en que Grube y Nahm (1994) hicieron una primera aproximación a este tema, se han logrado algunas lecturas que se incluirán con el crédito a los epigrafistas que lo lograron.

Se pasa ahora a analizar los venados *way*, para concluir su apartado con una reflexión acerca de su significado.

### 3.1.2.1. Venado con los ojos salidos

Este venado tiene los ojos fuera de sus órbitas y colgando de su nervio óptico (Grube y Nahm 1994: 692). No es una situación muy habitual en las representaciones mayas, pero hay otro vaso, el K1440 perteneciente al Fine Arts Museum de Boston (Figura 50), en que el que un murciélago y un ratón<sup>48</sup> aparecen con sus ojos colgando y llevando unas ollas con asas.



**Figura 50.** El K1440. a. El cuenco; b. Detalle del murciélago y el ratón.

El nombre del way “venado con los ojos salidos” ha sido leído en parte en el K1743. Este venado aparece en éste y en otro vaso de estilo similar. Son cerámicas que, aunque encontradas fuera de contexto, por su estilo se puede determinar que vienen de la zona de Uaxactún o de El Zotz, en el Petén central, a pocos kilómetros al norte y al oeste de Tikal (Reents-Budet 1994: 112). En el K1743 recibe el nombre de [?] *Uhut Chih* “[?] Ojo del venado” (Stuart 2005a: 163), y participa en una procesión en la que camina siguiendo al Tapir Jaguar que, a su vez, camina tras Pecarí de Fuego (Figura 51).

Los tres van a encontrarse con el Mono Aullador que avanza hacia ellos aunque tiene girada la cabeza y habla con el venado. A pesar de que venado y pecarí conservan sus “manos” unguladas, todos caminan con la pisada del jaguar, indicando que recorren el mundo de la noche/muerte, un entorno al que también aluden los “collares de ojos” que llevan todos menos el mono aullador, un simio muy relacionado, por sus rugidos, con el Sol del amanecer, al que anuncia antes del alba

<sup>48</sup> Una de las asociaciones constantes en el pensamiento maya es la del ratón y el murciélago.

con un sonido que recuerda al del jaguar. El mono lleva algo en la mano, inidentificable, pero es muy posible que sea cacao ya que los monos way están constantemente asociados a este tema.



**Figura 51.** K1743 y el venado. a. K1743; b. Detalle de Ojo del Venado.

En el K3312 (Figura 52) el venado camina entre el Zorro de Vientre de Fuego y el “jaguar del enema”.



**Figura 52.** El K3312 y el venado. a.K3312; b. detalle del venado.

El cuerpo del venado alude directamente al árbol, a la madera, ya que su oreja está bordeada con ese signo y lleva una rama en sus manos. Las extremidades están unguladas y tiene un cuerno con una punta, lo que indica que es un venado muy joven, de un año. Está proyectando su visión sobre un jaguar con babero que está vomitando junto a una jarra con un vaso. Se trata del way “jaguar del enema”



con una planta joven saliendo de su cabeza y una oreja de concha. El Zorro Viente de Fuego tiene unas “patillas” muy marcadas, el rasgo iconográfico que sirve para identificarlo como tal. También jalonan su cuerpo manchas de putrefacción.

Si se contemplan los dos “venados con los ojos salidos” de estos ejemplos, vemos que sus rasgos comunes son la juventud, su conexión explícita con los árboles, la ausencia de rasgos relacionados con la muerte salvo su globo ocular colgando, un rasgo que puede denotar que está temporalmente sin visión, por tanto en el mundo de la oscuridad, o proyectando su mirada, por tanto todo su significado. Su extrema juventud se aprecia en sus cuernos que, o no lleva y es un cervatillo en el K1743, o tiene una sola punta en el K3312. Son way venados similares a otros venados que voy a exponer en el apartado siguiente, los que tienen los ojos terminados en espejos (Figura 53).



**Figura 53.** Comparación del venado con los ojos salidos y el venado con los ojos con espejos y serpiente al cuello. a. En el K1743, con los globos oculares; b. En el K1230 conserva sus ojos y emite unas proyecciones que acabarán en espejos, lo que se aprecia con nitidez en la Figura 54.

Sin embargo difieren en que se ha dejado patente que son espejos y no los globos oculares y en que llevan una serpiente de cascabel al cuello, un maridaje iconográfico que otorga agresividad al venado. El que la vista del “venado con los ojos salidos” esté proyectada indica que el venado es capaz de adivinar el futuro, lo que ven sus ojos más allá de su persona. Según la opinión de Houston, Stuart y Taube (2006: 167), visión se corresponde con conocimiento, además de que la

mirada, para los mayas, es “procreativa”, es decir, es capaz de influir en los acontecimientos a través de su poder, lo que se hace a través de estos ojos que emanan del cuerpo y que establecen la comunión entre el deseo interno y el resultado externo (*Ibid.* 167).

Estos aspectos ligados a su capacidad de proyectar la visión y a ser procreativos lo equiparan a muchos chamanes y brujos, capaces de acceder al futuro y de combatir distintos males, o, en caso de ser un brujo, de causarlos<sup>49</sup>. Su relación con el bosque, además de una obvia referencia temática a lo que sucede en este entorno, lo es también a que este tipo de conocimiento reside en el complejo selva/“otromundo”/salvaje/muerte/oscuridad (Taube 2003a). Y en otras cerámicas se verá a venados way contemplando cristales que bien podrían ser adivinatorios, por lo que parece evidente el poder de contemplar e influir en el futuro de ciertos way venados.

### **3.1.2.2. Venado con la visión proyectada con espejos y serpiente al cuello**

Se trata de un venado joven que baila con una serpiente al cuello (Figura 54) y que, por ello, fue incluido por Grube y Nahm (1994: 693) en el grupo de Venado Serpiente. Sin embargo la iconografía lo coloca en la proximidad conceptual de los “venados con los ojos salidos”, y el haberse leído uno de sus textos (en el K1811) como *hutis no[jj] Chih* (Helmke y Nielsen 2009: 73), “venado de grandes ojos, o gran ojo de venado”, sugiere que están cercanos a este grupo de way, aunque no sean exactamente el mismo: solo aparece en estilo códice, sus ojos son claramente unos espejos, el venado no está humanizado, y tiene una serpiente cascabel al cuello que le dota de un carácter poco amigable, alejado de la actitud más pacífica de los otros venados.

Es un venado macho con los cuernos con tres puntas, las patas terminadas en sus pezuñas unguladas y las orejas con bandas cruzadas. Este signo elude el

---

<sup>49</sup> Hay que señalar una observación hecha por Helmke y Nielsen (2009: 71) acerca de que muchas enfermedades relacionadas con los calambres llevan la palabra venado entre sus nombres. Estos autores proponen que quizá el venado fue la imagen de una de estas enfermedades, algo que sugieren de modo muy tentativo, pero al hilo de su discusión mencionan una planta apodada *ojo de venado* (*Mucuna argyrophyla*) que se utilizaba para curar males de mal de ojo entre los chortíes. Las hojas de otra planta, apodada *zarza de venado* se utilizan para curar las cataratas (Wisdom 1940: 365).



desciframiento, aunque por lógica (la “nuestra”, por lo que puede no ser válida para los mayas) podría tratarse de una situación opuesta a la que significa el signo *kab* que lleva el venado en otros ejemplos, un signo que se traduce por “tierra” (Kettunen y Helmke 2010: 141). Por tanto es posible que aluda a “cielo”, posiblemente nocturno, algo que pudiera estar complementado por la presencia de la serpiente de cascabel<sup>50</sup> que se le enlaza en torno a su tronco. Es un movimiento envolvente que enlaza a ambos y que podría apuntar a una cierta intimidad erótica entre ellos<sup>51</sup>, pero, también, a que ese encuentro tiene lugar en el cielo, ya que el cuerpo de la serpiente tiene adheridos un símbolo que consiste en dos círculos punteados con un pequeño círculo en su interior; algo que es una alusión a las chispas que surgen al frotar dos pedernales, o a los relámpagos que desgarran el cielo recordando el cuerpo de una serpiente (Stone y Zender 2011).

Por otra parte, la visión proyectada del venado es un recurso utilizado en la iconografía maya, y también mesoamericana, para indicar que se está viendo lo que sucede en otro contexto, alejado en el espacio y en el tiempo, una situación que tiene mucho que ver con los rituales de adivinación, por lo que este venado tiene, sin duda, esa capacidad inherente a su personalidad, es decir, que sería semejante a la del binomio chamán/brujo. La utilización concreta de ese poder, que viene dado por la posesión de una entidad *way*, depende del contexto en que estaría inmerso.

En el K1230 (Figura 54) el *way* venado está observando una danza frenética en la que el *way Akan* se corta la cabeza, mientras el *way Jaguar* de las Estrellas va a recogerla ya que tiene su mano alargada para ello. Su nombre es [?]- T533-*CHIH*- [?] (Helmke y Nielsen 2009: 73), de la que sólo es posible traducir “venado”.

---

<sup>50</sup> Los crócalos de la serpiente de cascabel son asimilados con las Pléyades en distintos grupos mayas actuales (Millbrath 1999: 210).

<sup>51</sup> La edad del venado, su condición de macho, la actitud impetuosa similar a la que exhiben durante su celo, y la estrecha relación con la serpiente de cascabel, indican que podría tener lugar un tipo de unión con finalidad reproductora, ya que la serpiente se enrolla entorno al cuello del venado como lo hacen las enormes boas con la joven voluptuosa que es sexualmente abordada por el Dios Viejo de la Tierra que sale de una serpiente sin rasgos de venado.



**Figura 54.** K1230, Museum of Fine Arts, Boston. a. El vaso en el que se ha enmarcado la proyección del espejo que sale de los ojos del venado; b. Detalle de este último.

La cabeza es, posiblemente, la parte con mayor valor simbólico del cuerpo humano. Contiene, o es, el *b'aah*, el “yo” del ser humano, es decir, es la entidad corporal del “yo” (Houston *et al.* 2006: 12). Aunque la acción de *Akan* es voluntaria, no cabe duda que todo el protagonismo dramático ha sido dado al jaguar, una entidad que, como se pudo comprobar analizando su figura, se muestra muy agresiva cuando tiene una serpiente en torno a su cuerpo, quizá porque la conjunción de ambos es la máxima expresión del cielo nocturno y todo el complejo simbólico que le acompaña. El siguiente ejemplo, el K1389 (Figura 55) está muy dañado.



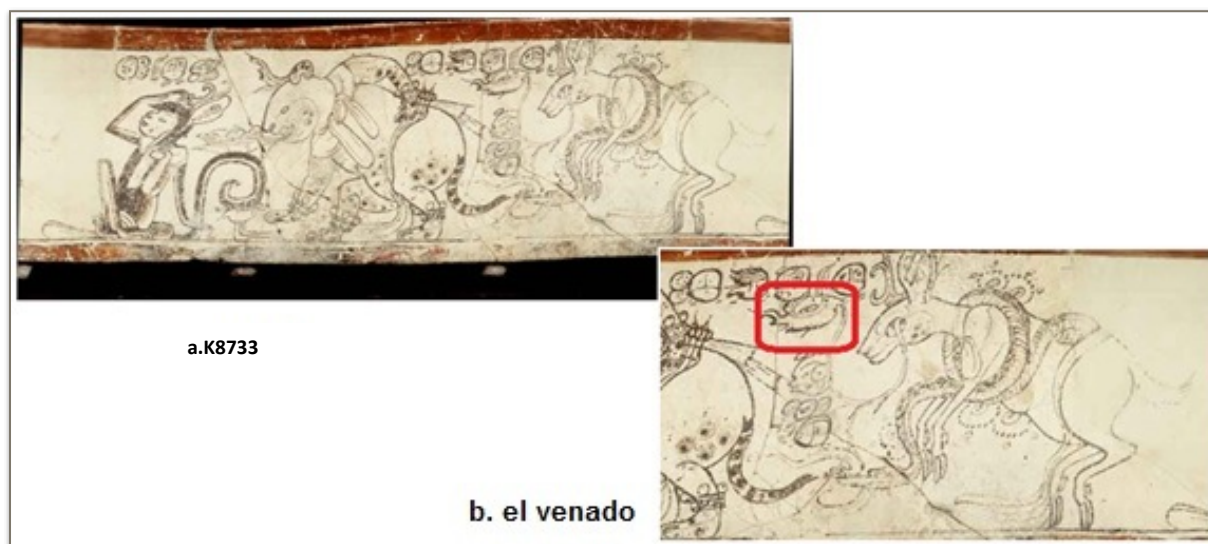
**Figura 55.** K1389. Colección Pearlman. Museo Chrysler, Norfolk.



**Figura 56.** Detalle del venado del K1389. Foto de Juan José Llisterri.

Además presenta las manos de dos artistas de desigual talento. Solo deja entrever al venado (Figura 56) que presenta el plato con los restos humanos, y lo hace en compañía de Muerte Fuego en el Centro y el Jaguar de las Estrellas, dos de los *way* más vinculados a las muertes con violencia, el esqueleto como instigador y el jaguar y, quizá también, el venado como ejecutor ya que está presentando los restos humanos, consecuencia de su acción a todas luces letal. Su nombre, también sin descifrar, es [?]- T533-MAY-[?] (Helmke y Nielsen 2009: 73).

En el K8733 (Figura 57) contempla la danza del *way* *Tilal Hix*, Tapir Jaguar (Grube y Nahm 1994: 698), ante un *way* Mono Araña con cuernos y oreja de venado con el *kab*, que, perezoso, se rasca la cabeza. En su cola lleva un bulto cerrado y un plato con el ojo, el fémur y la mano que ofrece al Tapir.

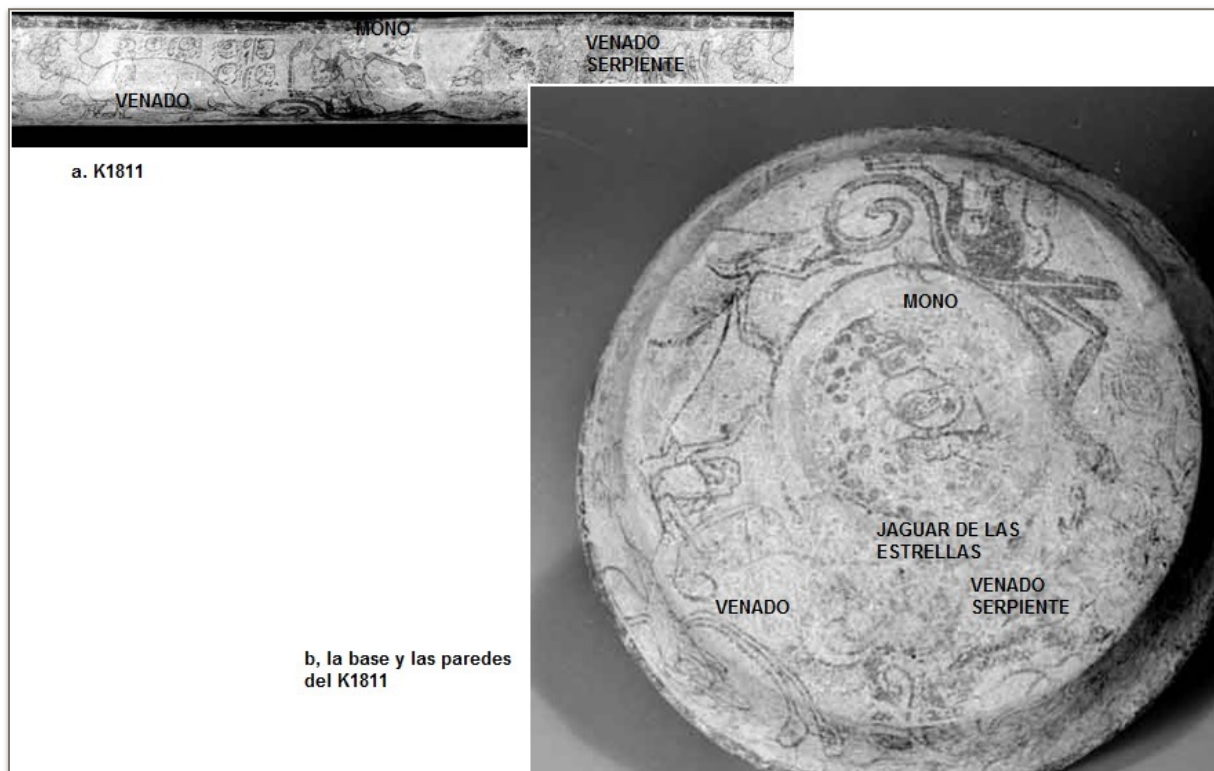


**Figura 57.** K8733. a. La cerámica; b. Detalle del venado con su proyección visual enmarcada.

Nuevamente el nombre del venado está sin ser descifrado, y es similar al de los dos anteriores citados: [?]- T533-MAY- chi [?] (Helmke y Nielsen 2009:73). *May* puede traducirse por “venado”, en concreto la especie *mazama americana*, más pequeña y de color rojizo, desciframiento hecho a partir de un contexto nominal en Piedras Negras y el logograma de la pata ungulada de venado se lee *may*, “venado” (ibíd. Nota 18).

El K1811 (Figura 58) es un cuenco que utiliza toda su forma para modelar la narrativa. En el centro de su base exterior está el Jaguar de las Estrellas, muy erosionado, pero que deja ver a una serpiente en torno a su cintura, y que queda convertido, así, en el centro y en la base (literal) sobre la que sucede el resto de la escena que recorre las paredes de la cerámica.





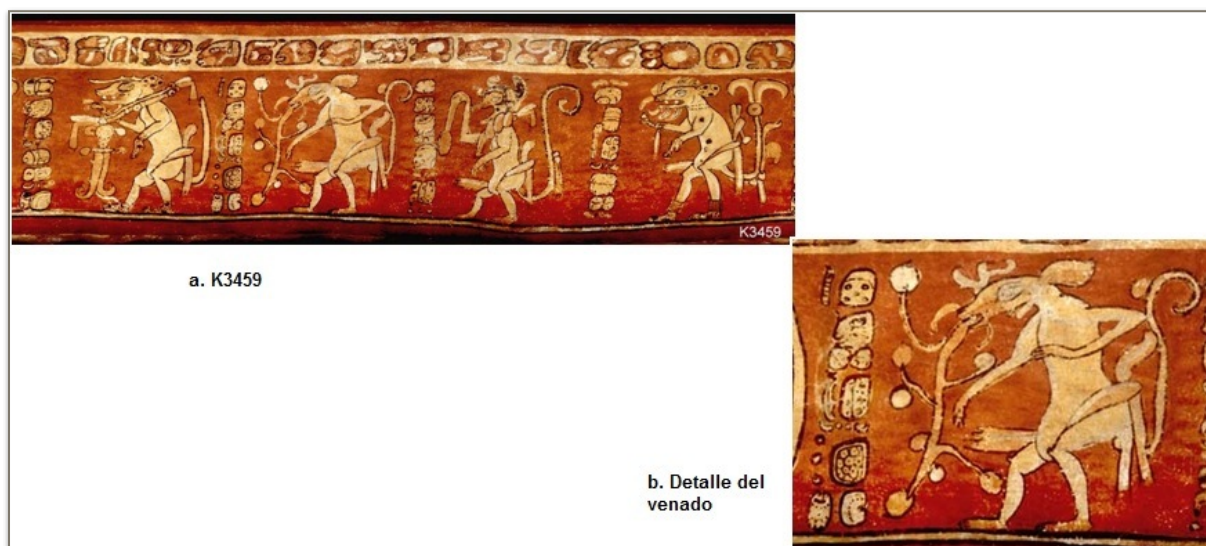
**Figura 58.** K1811. a. Vista del cuenco; b. El cuenco fotografiado incluyendo la base sobre la que se apoya. He incluido los nombres de los way presentes para facilitar su identificación.

Ésta reúne a un venado, sin la serpiente, con la visión proyectada con espejos hacia Venado Serpiente, la gran boa de la que sale el Señor del Bosque. El way venado recibe, como he señalado con anterioridad, el nombre de *hutis no[jj] Chih* (Helmke y Nielsen 2009: 73), “venado de grandes ojos, o gran ojo de venado”. El hecho de que no lleve la serpiente y el de tener un nombre similar a Ojo de Venado del K1743 emplaza a los dos “venados con los ojos salidos” en un contexto próximo a los que llevan los espejos, un contexto de muerte en ambos casos, pero expresada de una forma más violenta, y en cierto sentido más mitológica (quizá con un matiz de solemnidad de los que carecen las dos cerámicas de Uaxactún/El Zotz), en los ejemplos con los espejos exclusivos del estilo “códice”.

### 3.1.2.3. El “venado con vegetación en boca”

Es un venado joven, con extremidades y cola de mono, sin ningún rasgo que aluda a la muerte. El venado del K3459 (Figura 59) tiene una rama de árbol saliendo de su boca.





**Figura 59.** El K3459 y el venado. a. K3459; b. detalle del venado.

En este vaso de estilo Uaxatún/El Zotz camina o baila en compañía de un zorro con rasgos de jaguar, un jaguar y un mono aullador con una mazorca de cacao. En el resto de las cerámicas tiene diferentes acompañantes y diferentes escenas temáticas, por lo que no cabe duda de que su significado básico, la vegetación incipiente, está matizada por los contextos en los que se encuentra. Este venado siempre es poseído por *Ux Witz*, Caracol.

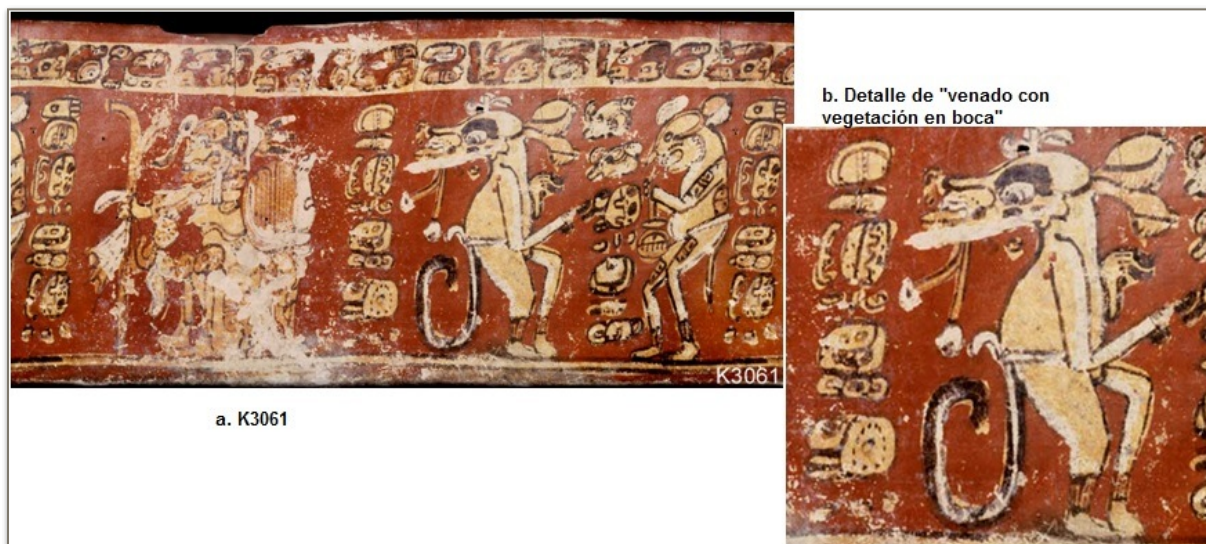
En el resto de los ejemplos aparece directamente relacionado con Sagrada Muerte del Venado, la esencia del venado cuando está muerto y en tránsito hacia un nuevo ciclo. Es decir, su cargador cuando está muerto, por lo que su presencia alude explícitamente a la muerte del venado. Sin embargo en estos ejemplos su carga aparece vacía y asiste a la danza del joven “venado con vegetación en boca”, que, en cierto sentido y en el K2023 (Figura 60), parece que la está azuzando con su gran expresividad, presente en el movimiento de sus manos y en sus palabras que se adivinan apremiantes. Su compañero de baile del venado es un ratón de pelo crespo, dientes salidos y que lleva una pequeña olla. El venado de este ejemplo tiene una cláusula que ha podido ser parcialmente leída, y que reza *[?]-nal MAAX* de traducción difícil ya que sólo *MAAX*, “mono”, es conocida con total seguridad.



**Figura 60.** El K2023 y el venado. a. El vaso; b. Detalle del venado.

En este ejemplo se puede apreciar claramente su juventud, así como la ausencia de rasgos permanentes de muerte y de sacrificio ya que sus muñequeras están limpias de sangre y el carácter arbóreo del venado. Su nexa con el Inframundo es temporal y viene de la mano del collar de ojos con la jarra *akbal* en el que se ha destacado el gran nudo que lo cierra y que demuestra que es un adminículo de “quita y pon”. Carece de las pezuñas unguladas de los venados, el rasgo iconográfico que les dota de un lado femenino y fértil que encontramos en muchos de los cuentos relativos a este animal en la zona maya (Thompson 1930: 129), quizá porque ya ha completado esa parte de su ciclo, y está dando lugar a un nuevo periodo de vida visible en las plantas que le surgen de su boca y en las que tiene anudadas en su larga cola de mono. Lleva el mismo vegetal con motivos muy blancos y redondeados que ya hemos visto en el K3954 y se repiten en el K3061.

El K3061 (Figura 61) repite la danza de estos tres personajes, pero recoge otro momento de ella, con Muerte Venado sentado, sin la acción pujante que mostraba en el K2023, aunque, igualmente siendo el epicentro del baile ya que el venado gira la cabeza hacia él. El venado no lleva collar de ojos, sus cuernos tienen tres puntas –por tanto tiene tres años, los mismos que el resto de los “venados con vegetación en boca”- le sale la planta de pompones blancos y, en este caso, sus manos sí son unguladas.



**Figura 61.** K3061 y el venado. a. El vaso; b. El “venado con vegetación en boca”.

En el AH223 (Figura 62) no se ve la rama ya que solo asoma un pequeño brote de su boca. Podría ser de cualquier planta, pero lo destacable aquí es que, como en el K2023, la vemos en el momento en que nace. Por tanto, es evidente que estamos ante una danza que escenifica otra situación ligada a este venado. La presencia de Muerte Venado y la del zorro con manchas de putrefacción sugieren una temática de muerte o enfermedad, cuyo remedio puede venir de la mano de la vegetación que surge del joven venado<sup>52</sup>.

Nuevamente se ha querido dejar constancia de que se trata de una etapa de transición por el mundo de la muerte ya que todos los way tienen muy visibles los nudos de sus collares de ojos. Destaca, por lo poco habitual del motivo, una especie de babero que cuelga de ellos y que tiene el icono del “tanto por ciento”, alusivo a la muerte y muy presente en los cuerpos de los way humanos como se verá en el apartado de los rasgos iconográficos del way.

<sup>52</sup> En el Ritual de los Bacabes (Arzápalo 1987: 298), dedicado a enfermedades y sus remedios, se mencionan tres *kante ceeh* o árboles del venado, de significado incierto, pero que podrían tener sus raíces en éstos venados con rasgos de mono que parecen ofrecer remedios ante enfermedades representadas por el Ratón o el Zorro.





**Figura 62.** AH223 (Archivo Hellmuth propiedad de Dumbarton Oaks).

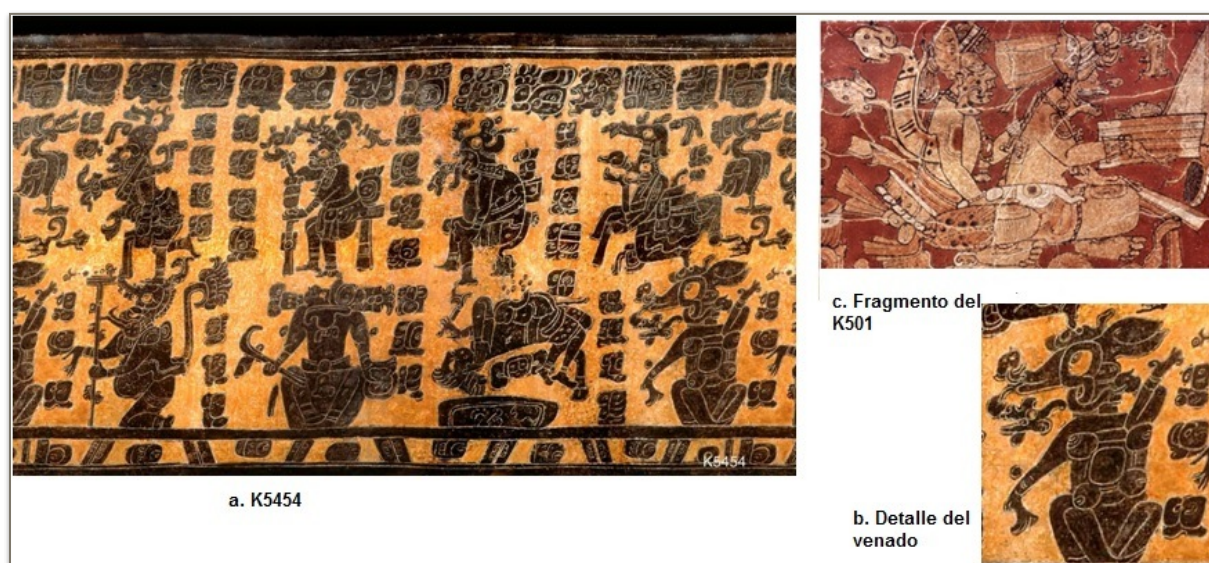
Voy a incluir en este apartado a un venado con cara y cola de mono que no arroja vegetación por su boca, pero que, salvo por este hecho, considero que pertenece a este grupo de way venados, ya que su nombre es “venado mono” con una ligera variante, y es el way de Caracol, una pauta que comparte con todos ellos. Se encuentra en el K927 (Figura 63) y se llama *noj Chih maj maax*, “gran venado dolor mono araña” según traducción de Helmke y Nielsen (2009: 75), y es el way de Uxwitz, Caracol.



**Figura 63.** El K927 y el venado mono. a. El vaso; b. Detalle de Gran Venado Dolor Mono Araña.

El adjetivo “dolor” posiblemente está en relación con la figura que tiene debajo, un esqueleto sonriente que quema huesos, de nombre Muerte Apestosa. Las llamas estarían alcanzando al Venado Mono y de ahí su dolor y la premura de su carrera. Es una representación inusual de este way, ya que mantiene su cuerpo de venado a cuatro patas, aunque su rostro y cola sean las de un mono. Como en las cerámicas precedentes, está en estrecha relación con el Muerte Venado que, sentado encima de él, mira uno de esos objetos redondos, cristales transparentes, que aparecen esporádicamente en relación con el way venado. El Venado Mono parece atrapado entre estos dos way que representan la muerte, el primero como el que consume los restos óseos del difunto, y, el segundo, el que lo traslada hacia su regeneración. Sin acabar de entender su figura, no cabe duda de que Venado Mono está señalando las etapas a las que, al menos los way venados, pasan en su ciclo vital: vida, muerte, regeneración.

El último “venado con vegetación en boca” se encuentra en K5454 (Figura 64).



**Figura 64.** El venado del K5454. a. El vaso; b. Detalle del venado con vegetación saliendo de su boca y una concha/tintero en la cabeza; c. Escriba del K501 al que le salen del brazo unas hojas idénticas a las que brotan del venado.

Se aparta de los ejemplos presentados ya que aparece sentado pero bailando, integrado entre los personajes que están presentes en un vaso de factura inusual — incisas las figuras y pintadas de negro sobre un fondo anaranjado, posiblemente del oriente de la zona este del Petén (Reents-Budet 1994: 359) —, en el que la temática no está explícita, pero que reúne a dioses y way, un tema que se explorará con



detenimiento en el apartado de Los temas del way. El way venado está ya fuera de su bulto mortuario (ese que carga a la espalda el way Muerte Venado). Está sentado y mantiene la actitud risueña y ausente de dramatismo de sus apariciones anteriores. Arroja una serpiente y unos brotes vegetales por la boca que se le enroscan en torno a los ojos, algo que sin duda tiene un significado preciso, que es difícil de determinar, pero que está relacionado con la capacidad visual especial que el venado ha demostrado tener en su versión “con los ojos proyectados”.

No se puede constatar su nombre porque está acompañado de “pseudoglifos”, decorativos y sin ningún valor como escritura. En lugar de cuernos lleva un tinero, algo que no tendría mucho sentido si no se pudiese reconocer la planta que sale de su boca: el amate. La joven serpiente que sale de su boca termina en las hojas características de este árbol, que convencionalmente en iconografía maya, integra sus bayas en la hoja y les salen a los escribas de distintas partes de su cuerpo, en especial de las axilas, reflejando, quizá, la asimilación simbólica entre las ramas de los árboles y los brazos de los hombres (ver Figura 64c).

De este árbol se extraía la pulpa con la que se fabricaba el papel sobre el que los mayas clásicos escribían sus textos, de ahí la presencia del tinero en lugar de los cuernos, a su vez una metáfora visual del concepto del árbol. Existe un vaso, el K7152 (Figura 65), que se verá en su momento, pero del que adelanto, para entender mejor la figura del joven venado del K5454, en el que se representa una danza ritual en la que un hombre vestido de mono araña baila con un venado (no humanizado como los que hemos visto siendo way) muy joven en los brazos. De este venado sale la misma planta, y están acompañados de un way *Akan* cuya cabeza reposa sobre un tinero y un Dios N con tocado de red, como el de ciertos escribas, que alza un pequeño códice con su mano derecha.



**Figura 65.** K7152.

Otra asunción a la que se puede llegar a la vista de esta imagen es que los mayas clásicos sin duda hacían bueno el dicho de “somos lo que comemos”, ya que el venado y el mono, las dos especies que conforman la imagen de este way “venado con vegetación en boca”, son grandes consumidores de sus frutos, unos higos cuyas semillas ambos contribuyen a dispersar y a reproducirse en otros lugares, el venado por sus heces<sup>53</sup>, y los monos por lo mismo y por dejarlos a medio comer y tirarlos al suelo como diversión.

Recapitulando, el “venado con vegetación en boca” es un híbrido de venado y de mono lo que dota al primero de determinadas características del simio como la capacidad de utilizar sus manos y de subirse y poder vivir en los árboles. Es decir, es un ser que proyecta una alusión al significado total del árbol, no sólo al ambiente en el que crece como podría ser la imagen individual del venado, incapaz de encaramarse a ellos. Es también una esencia que carece de los tintes dramáticos o

<sup>53</sup> Veremos que hay ejemplos en los que se marcan las heces dentro del cuerpo del venado, indicando la importancia de las mismas en la propagación de la vida a partir de una materia muerta, putrefacta y maloliente.

agresivos de otros way, con la excepción de Gran Venado Dolor Mono Araña (del que no brota ninguna planta), ya que en ella predomina la juventud, el carácter transitorio de su inclusión en el espacio del Inframundo, y la convicción de que es un ser del que nace una nueva vida, que se presenta en clave vegetal. De la boca del way venado salen brotes distintos, de los cuales solo el del amate parece tener cierta su identificación gracias a toda la parafernalia relativa a los escribas que rodea al venado y a la similitud de las hojas de su boca con las que salen de las axilas de los escribas.

Para concluir con este interesante personaje hay que señalar que existe un fragmento de una cerámica conocida como “vaso de *Actun Bahlam*” (Pendergast 1966) que se encontró en una cueva de ese nombre cerca de la ciudad de Caracol, la *Uxwitz* del Clásico, del que es way “venado mono con vegetación en boca” (Figura 66).



**Figura 66.** Vaso de *Actun Bahlam* (dibujo de David Pendergast). a. Fragmento recuperado del vaso; b. Detalle del venado montado por la mujer a la que acompaña un enano con un huso de tejer (enmarcado).

En él se recoge la cacería ritual de un venado montado por una joven, que está huyendo de cazadores vestidos y enmascarados como *Wuk Si'ip*, el Señor del Bosque. Y lo interesante es que de ese venado brotan plantas a través de su boca, y el enano junto a la muchacha tiene un huso de algodón en su mano, y tal parece ser la planta que tiene el venado en la boca ya que son ramas que terminan en unos pompones blancos, tal como sucede con la planta del algodón.



### 3.1.2.4. Venado Serpiente

Este way presenta una iconografía variable, ya que puede ser un pequeño venado del que sale una serpiente por la boca, o una enorme boa con cuernos y orejas de venado<sup>54</sup> (Figura 67). Grube y Nahm (1994: 693)<sup>55</sup> los identificaron como una misma entidad way, aunque su nombre presenta diversas variaciones, la mayoría sin leer todavía.



**Figura 67.** Los distintos Venado Serpiente. a. Como una boa con cuernos y oreja de venado; b. Cobrando vida a partir de que su bulto mortuorio ha sido depositado en el suelo.

Es decir, la iconografía del conjunto de “venados serpiente” se basa, como reza su nombre, en la presencia del venado en conjunción con una serpiente, cuya relación iconográfica varía ya que, cuando aparece fusionado con una enorme boa, solo conserva sus cuernos y orejas de venado, éstas últimas como adorno ya que están sujetas a las de la serpiente.

<sup>54</sup> Este tipo de serpientes con cuernos son comunes a toda Mesoamérica. Se ven ya en Teotihuacan y son similares a las *Mazacoatl* de los aztecas. Incluso se han encontrado pintadas en cuevas de la Baja California (María Teresa Uriarte, comunicación personal, 2007). Actualmente son veneradas por los chortís como recogen las narraciones recopiladas por Wisdom (1940) y Fought (1972). Todas tienen en común el ser seres capaces de provocar distintos males si se enfadan, pero, también, de aportar remedios y las condiciones necesarias para que se produzcan buenas cosechas.

<sup>55</sup> Estos autores incluyeron como Venado Serpiente al venado con los ojos proyectados en espejos que tiene una serpiente al cuello. La lectura parcial de su nombre acabó indicando que pertenece, o está más próximo, al grupo de los venados con la visión proyectada, aunque no compartan exactamente los mismos rasgos iconográficos, en particular la serpiente.

### 3.1.2.4.1. Venado Serpiente cuando cobra vida

Esta manifestación de “venado serpiente” funciona como “bisagra” conceptual entre toda la narrativa del way Muerte Venado que se verá en su apartado correspondiente, y la de Venado Serpiente. Y es porque en la iconografía del way aparecen dos iconos muy similares, siendo la única diferencia la vida que está resurgiendo en uno de ellos. Efectivamente, hay un bulto mortuario que carga a la espalda el way Muerte Venado que es idéntico a otro que está aislado, presentado como una entidad con vida y existencia propia y que recibe el nombre de Venado Serpiente con diferentes variantes todavía pendientes de ser leídas<sup>56</sup> (ver Figura 67).

Las cerámicas con Muerte Venado dan a entender que éste concluye su viaje y, en ese momento, deposita su carga en el suelo. A partir de ahí el bulto se independiza de la figura de Muerte Venado, y pasa a llamarse “venado serpiente”<sup>57</sup> en una de las clausulas nominales que han podido ser leídas, la del K927 donde se le menciona como *Chihil Muyal Chan*, “venado nube serpiente” (Moreno 2011: 68). En varias de las cerámicas (K927, K1901, K3954, K8262), este joven Venado Serpiente aparece con Muerte Venado, acentuando, aún más si cabe, el vínculo que existió entre ambos. En todas las apariciones de este joven Venado Serpiente se ven restos de lo que fue su bulto mortuario, como el bulto mismo o la caracola (ver Figura 68). Y tampoco falta la presencia de Sagrada Muerte del Venado en varias de las cerámicas, como en el K927, K1901, K3924 y K8262, estando sentado en todas ellas, salvo en el K3924 (Figura 68a). Como indican las imágenes, en el momento que se desgaja del way “muerte” se aprecia que el bulto comienza a cobrar vida, con la aparición de una pequeña serpiente que puede salir por la boca a modo de lengua como en el K1901, K5454, K3924, K9254 (Figura 69).

---

<sup>56</sup> Es una apreciación de la muerte que coincide con los textos mayas clásicos que la ven como un camino que ha de recorrer el difunto. Por tanto, el bulto a la espalda de Muerte Venado está reflejando el tránsito entre dos etapas en las que el way venado está muerto, lo que abre la posibilidad de que las almas way, o al menos algunas, puedan tener una etapa en las que están muertas.

<sup>57</sup> Grube y Nahm (1994: 693) consideraron que este way era una de las manifestaciones de “venado serpiente”, sin relación con el bulto de Muerte Venado.



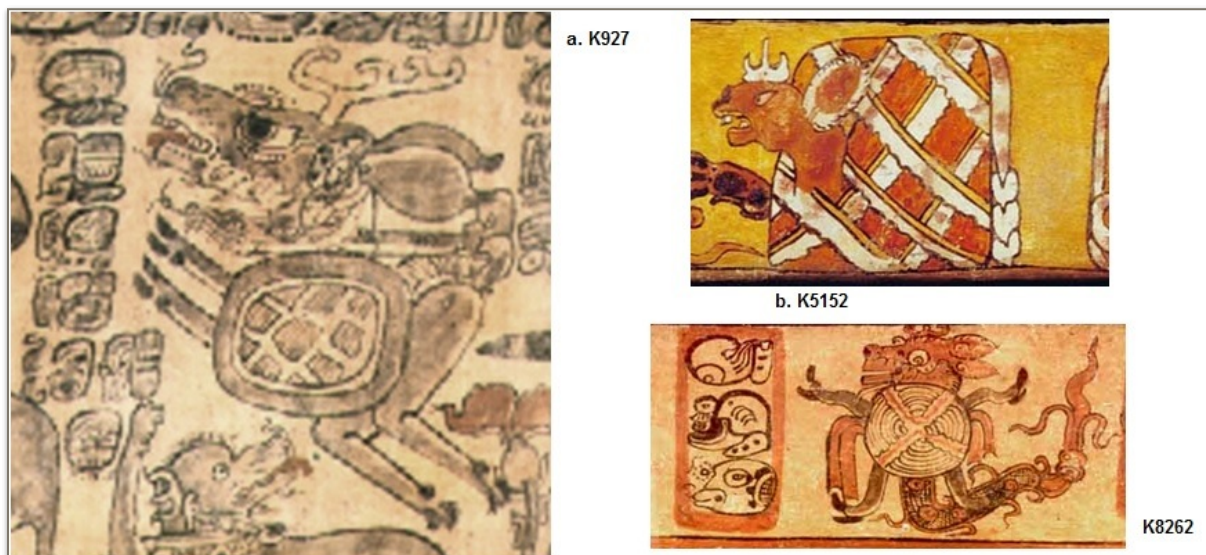


**Figura 68.** La coincidencia del joven Venado Serpiente y Sagrada Muerte del Venado. a. En el K3924, b. En el K927; c. En el K8262; d. En el K1901.



**Figura 69.** Venado Serpiente cobrando vida con la serpiente saliendo por la boca del venado. a. K1901; b. K3924; c. K9254, casi idéntico al K1901; d. K5454.

En el K5152, K927 y en el K8262 (Figura 70) en cambio, se ha optado por mostrar al venado saliendo del bulto. El cuerpo de la serpiente aparece a modo de la cuerda que ata el bulto en el K5152 (Figura 70b), o se ve su piel junto al atado (ver K8262, Figura 70c), o la serpiente se enlaza en la oreja del venado (ver K927, Figura 70a).



**Figura 70.** Venado Serpiente saltando o saliendo de su bulto mortuorio. a. K927; b. K5152; c. K8262.

Este Venado Serpiente presenta, además de estas dos diferencias básicas, pequeños detalles iconográficos. En dos ejemplos se enrolla en el rostro del joven venado: en el K5454 (Figura 69d) lo hace en torno a los ojos, y en el K927 (Figura 70a) en torno a las orejas, recordando al logograma *CHA'JAN*['?], “cuerda” que es una cuerda entrelazada (Stone y Zender 2011: 77). No cabe duda que la imagen de las cuerdas entrelazadas tiene un significado especial, como ya señaló Stuart (2005b: 28) en su análisis de la figuras y los textos del Templo XIX de Palenque, donde varios personajes las llevan al cuello. Quizá estaría expresando que el venado es prisionero del sentir de la serpiente, ya que ésta funciona a modo de cuerda que se ata a su oreja, símbolo del oído, el órgano por el que se “entiende” y se reacciona ante la realidad circundante. Todas estas manifestaciones de la serpiente en conjunción con el venado contienen también una serie de asociaciones semánticas<sup>58</sup> que estarían reflejando el significado compartido entre el crecimiento anual y cíclico de la vegetación y el que presentan estos dos animales, que cambian cuernos (el venado) y piel (la serpiente) una vez al año, naciéndoles una nueva piel con un anillo más, y lo mismo sucede con los cuernos, que tienen una punta añadida. Un significado que se afianza porque, además, sucede después de que hayamos visto su tránsito por la muerte, una etapa de la que no tenemos idea de su

<sup>58</sup> *Ak'* es la palabra yucateca para lengua y para liana. También para cosa fresca, tierna o verde, o húmeda. Y, finalmente *Ak'* también significa el clítoris de la mujer (Cordemex 1980: 7)



duración real, pero que es posible que coincida, en términos de su metáfora visual, con el momento en que venado y serpiente están sin cuernos ni piel.

Alusiones a la muerte, en realidad a la posible causa de la muerte que se expresa a través de un bulto mortuorio que vuelve a la vida, se reflejan en otros way que acompañan a nuestro joven Venado Serpiente (Figura 71). Se trata del Murciélago de Fuego, una entidad que alude a la muerte por decapitación, en el K1901 (más el Zorro), K5152 (más Tapir Jaguar y un jaguar) y K9254. No está presente en el K927, pero, en cambio, están Zorro Vientre Rojo, Hombre Glotón y Tapir Jaguar en su entorno inmediato. Todos way con nombres alusivos al siniestro complejo muerte/enfermedad.



**Figura 71.** El joven Venado Serpiente junto con way alusivos a la enfermedad y a la muerte. a. K9254 junto al Murciélago; b. K1901, junto a Muerte Venado, Murciélago y Zorro; c. K5152 junto a Murciélago, jaguar y Tapir Jaguar; y d. K927 junto a Zorro, Tapir Jaguar y Muerte Glotona/Hombre Glotón.

Si se contempla el ciclo narrativo del joven Venado Serpiente en su conjunto, la muerte y la enfermedad se muestran como capaces de sesgar la vida en sus distintas manifestaciones, pero tras una etapa de tránsito en la que estas entidades están *realmente* muertas, se renace a una nueva vida. Este proceso que se refleja en las imágenes una y otra vez está señalando que la muerte no es vista como un absoluto y que, al menos un cierto tipo de muerte, fue contemplada en términos de las entidades way, ya que ellas son las que recorren y sufren todos estos procesos.

Volviendo al hecho de la apertura del bulto, decir que refleja el mismo patrón de los bultos ceremoniales en las cofradías mayas, donde los implementos del ser sagrado, el ser sagrado mismo, se mantienen en sus atados cerrados durante todo

el año, y se abren en el momento de la fiesta del patrón o ente sobrenatural, momento en el que vuelven a la vida. Por tanto la presencia del bulto y de su apertura añade una nueva alusión a la periodicidad y al ciclo continuado de la muerte y la vida a la que aluden el venado y la serpiente de cascabel cuando proyectan su imagen de forma conjunta. En la siguiente manifestación de este way se va a reflejar lo apuntado en líneas anteriores en el sentido de que se está anunciando la vuelta a la vida o la reaparición de un ser sagrado, en este caso, el del poderoso Señor de los Venados que emergerá de la enorme boa con cuernos de venado que también responde al nombre de Venado Serpiente.

#### **3.1.2.4.2. Venado Serpiente con predominio de los rasgos de la serpiente *boa constrictor***

Una serie larga de vasos —los K531, K556, K1256, K1646, K1653, K1881, K2572 K3059, K7794, K8727— muestran a una boa con cuernos de venado con tres puntas y muy gruesos y orejas con el *kab* de venado. Se llama Venado Serpiente y es el way de Calakmul o de su *ajaw* (Grube y Nahm 1994; 693). El hecho más relevante del way es que de su boca sale el Dios del Bosque y que su cola termina en la cabeza de *K'awil* o en el signo T535.

El cuerpo de boa le hace el vehículo ideal para que salga un ser de su interior. Es bien sabido que estas enormes serpientes son capaces de tragarse entera una presa de tamaño considerable, del tipo de un venado, y acabar expulsándola por la boca, una metáfora ideal para expresar el renacimiento o la manifestación del dios tras ser conjurado, en una escenografía también muy impactante, con la boca abierta de la boa simbolizando la entrada de una cueva. A la vez la imagen de la enorme boa venado es ideal para representar un entorno arbolado y de agua abundante<sup>59</sup>, ya que, como he dicho al inicio, le gusta vivir en los grandes árboles de

---

<sup>59</sup> Como es el simbolismo de las grandes serpientes venados —las *chicchanes*— de los chortís. Una de ellas, cada año, al iniciarse la estación de lluvias, se dice que sale de su casa, en el interior de las montañas, en forma de caudalosos ríos que pueden ser beneficiosos, pero también destructores por la fuerza de su corriente (Wisdom 1940: 392-395). Girard (1949: 584-585): también informa de las mismas cualidades de las *chicchanes*, pero añade que son naguales, y, como tales, pueden ser controladas por el brujo o chamán que las posea.

la selva junto a las corrientes de agua y manglares (Schlesinger 2001: 279), por lo que sus poderosos y gruesos cuernos de venado pueden hacer alusión a la arboleda que crece junto a las corrientes de agua.

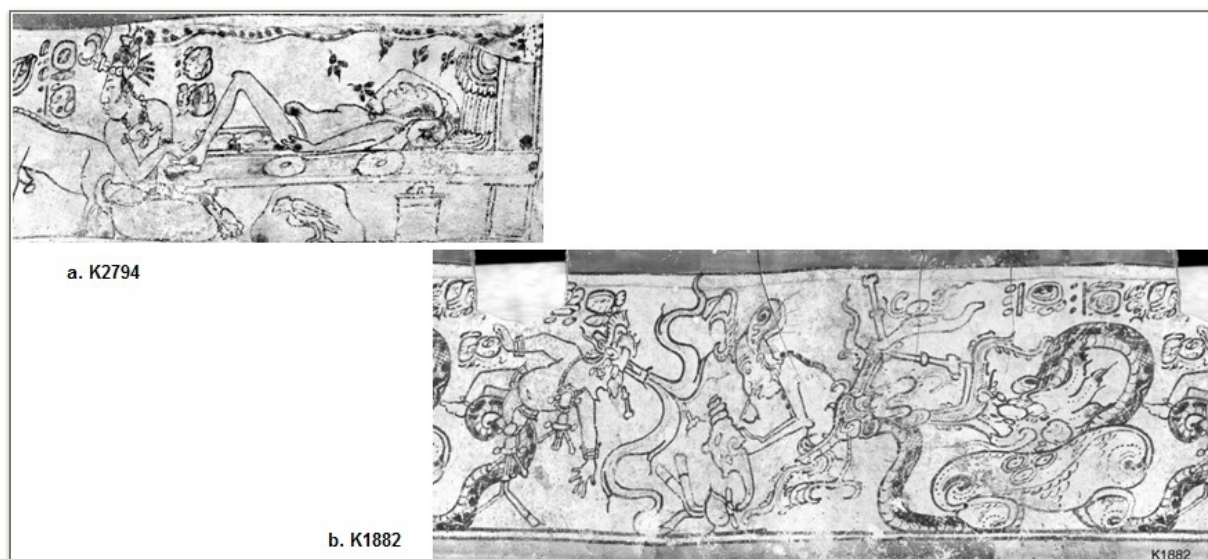
La oreja del venado también está muy acentuada, aunque mantiene la oreja de la serpiente, con una orejera de diseño muy sofisticado, hecha en jade, un material con gran carga simbólica que lo vincula con el maíz, la centralidad, el gobierno y el aliento vital divino (Taube 2005: 49). La parte frontal de la mandíbula superior de la serpiente tiene una serie de complejos rasgos iconográficos, entre los que siempre está un hueso doble, que diagnostica en otros contextos menos obvios la presencia de una serpiente (por ejemplo, cuando el jaguar y la serpiente aparecen bajo un icono muy esquemático, el jaguar conserva su cabeza y la serpiente queda reducida a esos dos huesos sobre la nariz del felino). El resto de los rasgos en su morro son una hoja alargada del estilo de las que cubren la mazorca de maíz a medio abrir, marcada con un *kab*. Estas salen de un signo *ajaw* en todos los ejemplos, salvo en el K556 que lo hace de un signo circular, con puntos y una vírgula girada hacia la derecha, un icono que tiene el significado de “salir”, en este ejemplo, parece ser una mazorca de maíz por su forma alargada con unas hojas envolventes. Otro detalle iconográfico es el que aparece en la cola de la boa, que lleva un signo *ajaw* con fuego (T535), o un pequeño espejo o cabeza de *K'awiil* que emanan fuego, ambos sinónimos de este dios de rasgos serpentinos (Valencia y García Barrios 2010); un dios vinculado con la realeza maya ya que lo empuñan como signo de su poder y legitimidad para gobernar. Y es muy posible que parte de esa legitimidad residiera en el hecho de poder conjurar a los dioses o a los ancestros divinizados a través de *K'awiil*.

El ser que emerge del *way* es el dios de la caza, identificado como tal por Grube y Nahm (1994: 693). No se le menciona en el texto, salvo en el K1882 donde se llama *Ik' Si'ip*. (Helmke y Nielsen 2009: 70). Su iconografía es la misma que presenta en una serie de vasos de estilo códice en los que se representa su muerte (K8927, K1182, K1559, K4012). Su nombre, esta vez como *Wuk Si'ip* está en el K2794. Por tanto, su nombre en el Clásico puede ser *Wuk Si'ip* o *Ik' Si'ip* (Figura 72)<sup>60</sup>, aunque, curiosamente, siempre aplicado a su versión más anciana.

---

<sup>60</sup>Recibe el nombre de *Wuk YohlSi'ip* en el Templo XXIV de Palenque, e *Ik' Si'ip* en la Escalera Jeroglífica 4 de Dos Pilas. En los Códices posclásicos de Madrid y Paris se le menciona como *Wuk Si'ip*.





**Figura 72.** Las cerámicas donde aparece el nombre del dios que sale de Venado Serpiente. a. K2794, donde el dios es viejo y está muriendo; b. K1882, nuevamente el dios es anciano, pero vital, saliendo de Venado Serpiente junto al “altar del agave”.

Queda la incógnita de si el dios joven que sale de la mayoría de los Venado Serpiente comparte ese nombre. Éste último el mismo nombre de uno de los dioses de la caza en Quintana Roo que hace referencia a unos espíritus del bosque que hacen fallar a los cazadores cuando apuntan a su presa. Cuando emerge del way lo hace en una versión lozana y saludable, salvo en el mencionado K1882 y en el K2572 dedicados específicamente a un episodio vinculado con el “altar del agave”, y donde la divinidad aparece muy madura, ya casi anciano, pero en plenitud de facultades.

En sus otras apariciones es joven, de pelo crespo, corto y negro<sup>61</sup>. Tiene la nariz prominente, en algunos casos la cara pintada de negro al modo de los cazadores, y lleva un collar largo idéntico al del “sapo del nenúfar” de cuentas gruesas y muy largo. En la cabeza, más parafernalia del cazador: su sombrero de paja (en el único ejemplo en que no lo lleva, el K531 (Figura 73), el sombrero ha sido sustituido por los cuernos del venado), lo mismo que en su mano, la caracola que hacen sonar los cazadores en muchas de las cerámicas relacionadas con la caza, y que tiene como finalidad tanto anunciar la presa cobrada como acorralada. Según lo que narran las imágenes es que el señor de los venados, de la caza y del bosque, aparece o quizá nace, del way de Calakmul, un way que, a su vez, es la pierna del

<sup>61</sup> Los seres poco civilizados en contexto iconográfico nahua (López Luján, comunicación personal 2006) tienen este mismo tipo de pelo.

dios *K'awiil* (ver, por ejemplo los K1006, K1198, K1882, K4114). No cabe duda de que, con semejante divinidad con la que se comparte un mismo territorio, los *ajaw tak* del reino de Calakmul, se presentaban ante su audiencia como unos gobernantes con el derecho a ejercer el poder basándose en su descendencia divina y en la posibilidad de convocar al dios del bosque gracias también a su relación con el dios *K'awiil*.

En definitiva, el cuerpo de la boa con cuernos y orejas de venado es una alusión al bosque, a sus bondades y riquezas, como las corrientes de agua o a las aguadas que lo pueblan, así como a los grandes árboles y a la caza que habita en ellos. Pero es también el lugar donde vive *Wuk/Ik'Si'ip* y posiblemente es su señor, un dios ambivalente porque posee las riquezas de semejante entorno, pero que en el contexto way se presenta como un patrón que recibe ofrendas de carne humana. Es un dios que se manifiesta en ese entorno y que aparece acompañado de otros way. Un dios que, además de ser el patrón de los animales susceptibles de ser cazados, es el propietario de las tierras de la selva, unas tierras que se tienen que ir ganando para nuevos cultivos y nuevas milpas, y, para ello, hay que pedir permiso y negociar con su propietario. En definitiva, se trata de un ser con una indudable implicación en la vida diaria de las sociedades humanas<sup>62</sup>, y, en este sentido, diferente al dios supremo *Itzamnaaj*, más alejado de estos asuntos cotidianos.

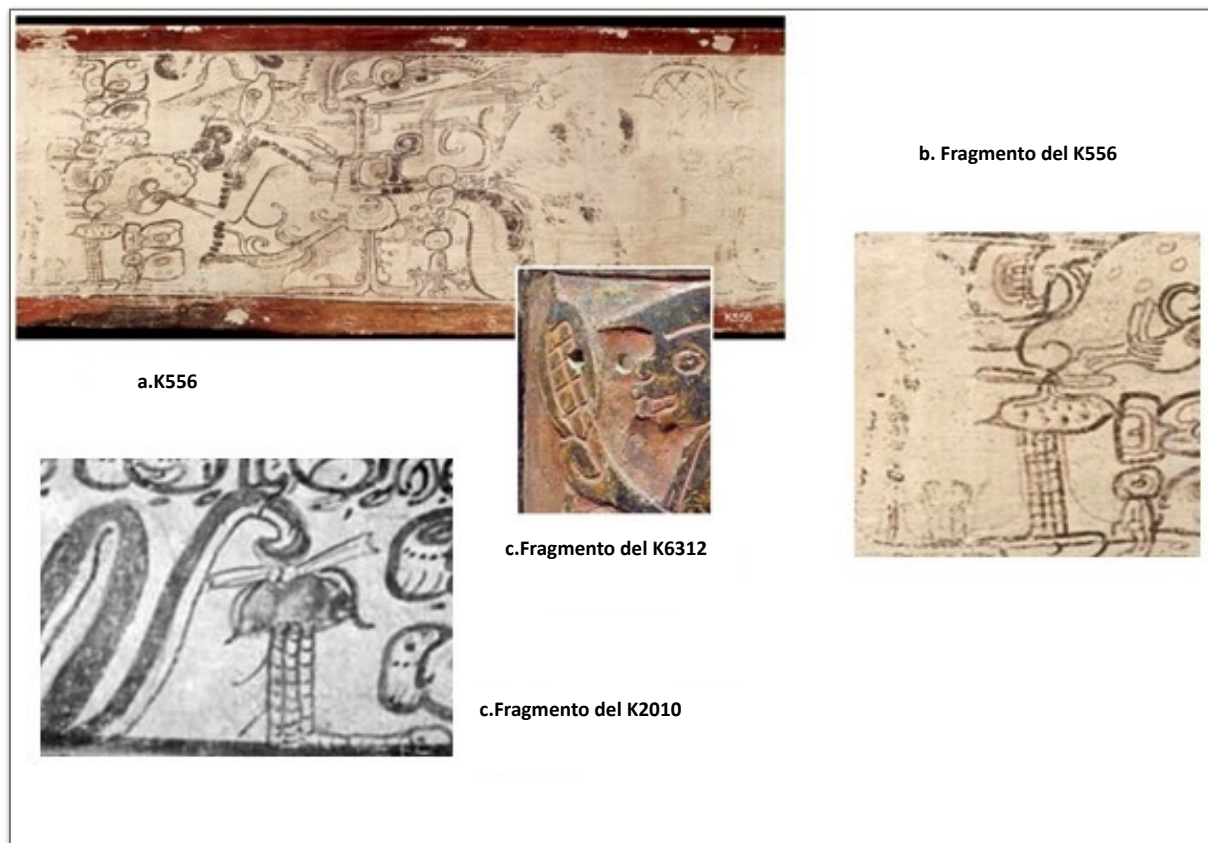
El way Venado Serpiente está acompañado por diferentes way. Uno de ellos es el “sapo del nenúfar” (Grube y Nahm 1994: 701), un rollizo sapo, de cuya oreja sale una planta del nenúfar en la que picotea un pez. El sapo lleva en su mano el plato con los restos humanos en diferentes vasos, como en el K531 (Figura 73).



**Figura 73.** K531.

<sup>62</sup> Joanne Spero (1991) ya avanzó ideas muy interesantes acerca de los dioses de la tierra, a los que consideraba como patrones de la brujería y de la sanación (*ibíd.* 193).

En el K556 (Figura 74) se lo está ofreciendo a Venado Serpiente. En este cuenco la caracola del dios tiene un saco de semillas colgando y abierto. De él sale un rosario de simientes que responden, por forma y posición, a las del cacao cuando se abre la mazorca (ver Figura 74c).



**Figura 74.** K556. a. La cerámica; b. Fragmento en que se ve el saco con las semillas; c. Fragmento del K6312 en el que un mono sostiene una mazorca de cacao abierta con la misma disposición de semillas que se ve cayendo del saco abierto de *Wuk/Ik' Si'ip*; d. Detalle de la cola del Mono Araña que aparece en el K2010, donde se aprecia su saco de semillas abierto y éstas cayendo en cascada.

Otro way que acompaña a Venado Serpiente es el Mono Araña, junto al que le vemos en el K1811 (ver Figura 58). Este es un way que está muy relacionado con el cacao, ya que carga con un saco de semillas de cacao en su cola, que se abre en el K2010 (Figura 74d). Los episodios con way alusivos a la muerte emplazan a Venado Serpiente con “jaguar con serpiente” en el K1653 y con Muerte Fuego en el Centro en el K1646 (Figura 75).





**Figura 75.** K1646.

El vaso K1653 (Figura 76) es mucho más explícito en cuanto al papel de ejecutor que asume el jaguar, y de instigador que mantiene Muerte Fuego en el Centro, siendo una incógnita la presencia de *Chak* en este contexto.



**Figura 76.** K1653.

La muerte del individuo a manos del jaguar es posible que sea el reflejo de una enfermedad virulenta que, en el fondo, lleva el sello de Muerte Fuego en el Centro, que aparece sentado, pero enarbolando una lanza con tres puntas de obsidiana<sup>63</sup> y dirigiendo el sentido de la escena con su marcada expresividad, en la línea que tenía Muerte Venado en las danzas del joven “venado con vegetación en boca”. En el K1256 (Figura 77) la atención está focalizada en Muerte Fuego en el Centro. Este way, con su alargada figura, se erige como el eje en torno al cual están unos personajes alusivos a la muerte y al sacrificio, pero también formas como el agua y el fuego y el mismo Venado Serpiente.

<sup>63</sup> Esta lanza hiere del mismo modo que harían las garras de un jaguar, tal como se ve en diferentes ejemplos, como en la Estela 20 de Tikal, y la Estela 1 de Uolantún.





**Figura 77.** Venado Serpiente en el K1256. a. El vaso; b. Venado Serpiente.

Otro vaso, el K7794 (Figura 78) pone a *Wuk/ik' Si'ip* en relación con otro agente de muerte, un ave way que presenta toda una iconografía de muerte: cuello desgajado, ojos sueltos y unas alas formadas por obsidianas y pedernales.



**Figura 78.** K7794.

Es difícil encontrar una trama narrativa en esta sucesión de figuras, pero de su recurrencia se puede inferir una serie de posibles certezas. La primera que el dios *Wuk/ik' Si'ip* es el destinatario del plato con comida humana, y que debió ser una trama fundamental en torno a su figura, al menos en cuanto a su materialización desde el interior de Venado Serpiente ya que es un tema recurrente en tres vasos, uno, el K8727 (Figura 79), que, incluso, sólo recoge este acto ritual, sin implicar al oferente, el sapo en los otros ejemplos.



**Figura 79.** K8727.

Por tanto, se le quiere presentar como a una personalidad que gusta devorar a los humanos, algo que puede interpretarse como que es un agente de muerte y enfermedad, y/o como que demanda ofrendas a cambio de favores, algo muy habitual en todo tipo de seres divinos. La gran relevancia que se da a la oreja de venado marcada con un gran *kab*, pero respunteada con rasgos de serpiente, es muy posible que sea intencionada, y que, en vista de la temática general de todos los vasos en que aparece, la muerte, sea, en este contexto, un icono del poder del mal y del binomio muerte/enfermedad que reside en el territorio de la selva, un espacio ambivalente ya que si bien estos aspectos negativos habitan en él, lo mismo lo hacen sus remedios y otros bienes preciosos para la sociedad humana.

Otro hecho innegable es su vinculación directa con seres *way* que ejemplifican la muerte, como el mismo Fuego en el Centro, el “jaguar de las estrellas”, o el ave [?] *ko*. Por tanto, y por su posición jerárquica sobre ellos ya que es su patrón, se presenta como un dios que rige sobre los distintos males que aquejan a los seres vivos, y, a la vez, el que posee también el control sobre ellos. Una de las maneras, sin duda, de atraer sus favores son las ofrendas de restos humanos, algo que puede estar aludiendo al sacrificio humano ofrecido a los dioses del bosque, por otro lado un hecho muy habitual en sociedades que tienen que convivir con el entorno amenazante donde viven estos dioses.

Y el *way* se presenta, en toda esta trama en torno a esta importante divinidad como el vehículo a través del cual el dios se manifiesta, un *way* serpentino, con rasgos de venado y cola con *K'awiil* o con el T535. La primera terminación de cola alude a lo que ya apuntaron y Valencia y García Barrios (2010), en el sentido de que



algunos way, al menos los que tienen características serpentinatas, tienen su origen en esta divinidad, y que son el pie de la misma, si bien ésta haya terminado por tener entidad propia. En cuanto a la presencia del T535, y basándome en su posible significado, estaría indicando que este way se trasmite por línea masculina, que puede pertenecer a un linaje o grupo familiar cuyas raíces están en un territorio concreto, Calakmul en el caso de Venado Serpiente.

Para finalizar hay que mencionar al K2572 (Figura 80), donde se rompe el patrón narrativo que hemos visto hasta ahora y que parece querer escenificar parte de las propuestas de párrafos anteriores, a la vez que dejar claro quién controla a *Wuk/Ik'Si'ip*. El way Venado Serpiente abre su boca para que salga *Ik' Si'ip*, a la vez que el cuerpo de la boa pasa por una enorme barra ceremonial y su cola acaba en una cabeza esquemática del dios *K'awiiil*.



**Figura 80.** K2572.

Este hecho, y el que se añada una fecha, 7 *Chicchan* 18 *Zac*, hace que este ejemplo esté en una narrativa diferente a la de las cerámicas mostradas anteriormente. Aquí la posesión y la aparición del dios en una fecha concreta aluden con sutileza al control de la situación por parte del Dios del Maíz o del *ajaw* personificando a este dios, como indica la presencia de un cortesano en el extremo izquierdo, algo que sirve para emplazar esta escena en un ritual propio de la corte maya. Sin este personaje sería difícil saber si se está ante la imagen del Dios del Maíz o ante un personificador de su figura. La planta del maíz está también presente en el cuerpo de la serpiente puesto que la oreja de venado está saliendo de unas hojas envolventes, como las de la mazorca de maíz.

Todos estos detalles me llevan a concluir que, en este cuenco, el *ajaw*, en guisa del Dios del Maíz, es el que posee y controla a *Wuk/Ik' Si'ip* ya que sujeta la barra ceremonial a través de la que pasa el *way* que hace posible que éste aparezca. Es decir, que posee al *way*, que, a su vez, es poseído por *K'awiil*<sup>64</sup>, un dios vinculado a la realeza maya, ya que se deja ver en cetros y barras ceremoniales similares aunque más pequeñas y sin el *way* atravesándolas. Y la serpiente lleva también alusiones al maíz, ya que, al fin y al cabo, éste tuvo su origen en el entorno salvaje que ésta representa, y se va a plantar, ya por la sociedad humana, en tierras que, también en su origen, pertenecieron a este entorno selvático.

### 3.1.3. EL ZORRO

Es un animal al que hemos visto, fundamentalmente en compañía del jaguar del enema, y, se verá en su capítulo correspondiente, también con *Akan* cuando ingiere grandes cantidades de pulque. Por tanto está vinculado con los excesos etílicos de los *way* que tienen tanto la imagen de un animal como la de un hombre.

Antes de entrar en su significado como *way* voy a describir sus costumbres y a indagar en su figura como animal en contextos mitológicos. Es un animal con similitudes con el perro en forma y tamaño, aunque es arbóreo porque tiene la habilidad de encaramarse a ellos y, ayudándose por su cola, saltar de copa en copa. Es omnívoro, nocturno y crepuscular, y durante el día dormita en el borde de las zonas boscosas (Emmons 1997: 147). Por la noche sale de caza, especialmente cuando hay luna llena y marca sus territorios, al igual que el perro, con su orina (Schlesinger 2001: 163).

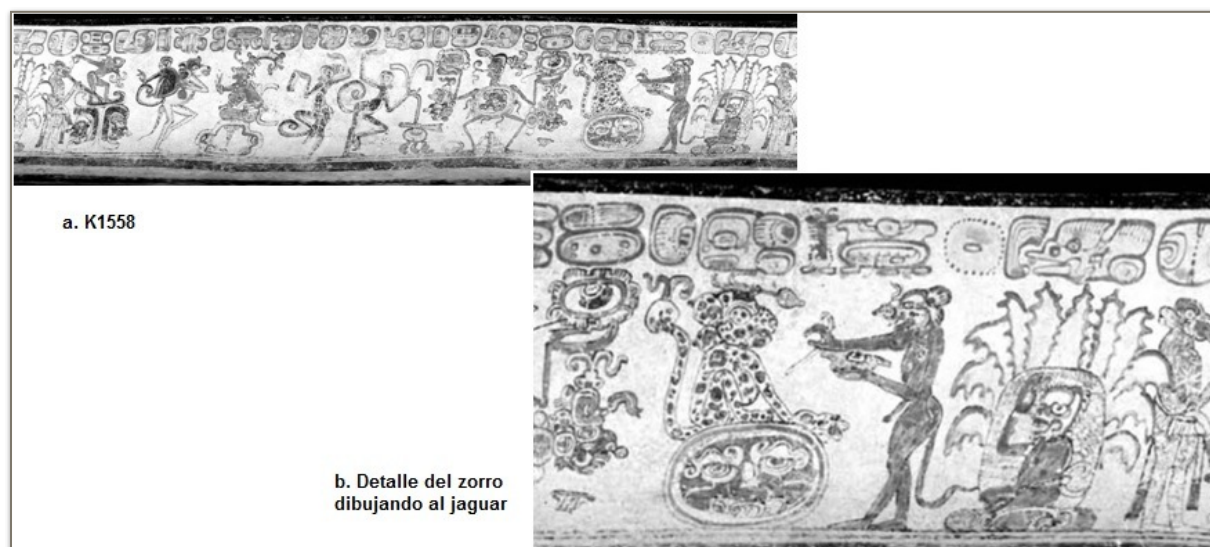
La iconografía del *way* zorro está muy próxima a la del zorro animal, y se le reconoce por sus orejas puntiagudas, por unas “patillas” gruesas y por su cola peluda. En contextos mitológicos se mantiene su nariz afilada, mientras que cuando es *way* este rasgo aparece, curiosamente, más difuminado y se le reconoce por las “patillas” y las orejas puntiagudas. Su simbología, en el pensamiento maya clásico, está ligada a temas en los que está presente la bebida en exceso, y, en un ejemplo,

---

<sup>64</sup> Este dios aparece mencionado, en escultura monumental, como el poseedor de dos *way* serpentinicos. El primer ejemplo se encuentra en el Dintel 15 de Yaxchilán donde su *way* es *Yax Kinnich Naah [?] Chan*. Y el otro ejemplo, también mencionado en un texto y no en una imagen como el anterior, se encuentra en el Templo XIV de Palenque donde se dice que *Sak B'aak Naah Chapat*, “ciempiés de la casa de huesos blancos”, es el *way* de *K'awiil* (Houston y Stuart 1989: 8).

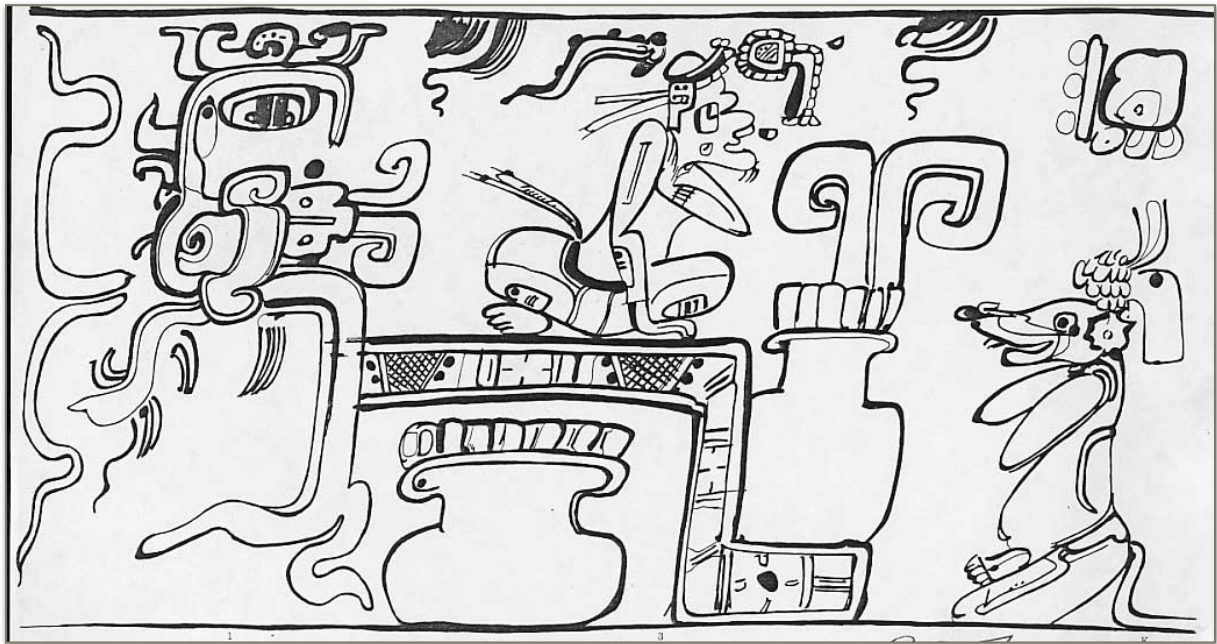


a la escritura y al arte. En contexto mitológico aparece en el K1558 (Figura 81), una cerámica de gran valor narrativo en el plano iconográfico (carece de texto escrito junto a las figuras), y que aporta información acerca de los animales y de su relación con el dios de la tierra e *Itzamnaaj*. En ella está pintando a un jaguar sentado en un trono entre un agave con un esqueleto dentro (muy similar al *way* Muerte Apestosa), mientras que *Mam* sostiene un signo lunar en la mano que se dirige a esta escena, sin duda aludiendo al carácter nocturno del jaguar y del zorro y al de la muerte que está contenida en el agave.



**Figura 81.** El K1558 y el zorro. a. El cuenco; b. El zorro dibujando al jaguar que está sentado sobre un trono. Contempla la escena un esqueleto dentro de un gran agave. A la izquierda se ve la mano del Dios N que sostiene un signo lunar.

En una segunda cerámica, K3056 (Figura 82), un zorro con tocado de cuentas está ante *Itzamnaaj* con una gran jarra de *chih*, pulque, humeante. El dios está sentado en un trono que es el cuerpo de una gran serpiente celeste, bajo la que hay una segunda jarra de pulque, esta vez fría. Los brazos del zorro están en una posición de acatar o de sumisión con respecto a *Itzamnaaj*, y, aunque no hay detalles de la conversación, no es difícil adivinar que puede girar en torno al pulque. También queda de manifiesto que hay dos tipos de esta bebida. La que se conserva en frío y la que se hace en caliente, quizá por ello mucho más fermentada. El contenido de las jarras se sabe por las hojas que asoman de ellas.



**Figura 82.** K3056 (Dibujo de Persis Clarkson).

Hay un ejemplo más, especialmente significativo porque recoge el momento de iniciar un ritual asociado a los way. Se trata del K3460 (Figura 83).



**Figura 83.** K3460. a. La cerámica; b. Detalle del zorro, de color azulado y con patillas, que está tumbado, con la lengua fuera, junto con una olla del tipo de base curva que se sostienen con una arandela de pita. La olla también está inclinada, derramando líquido.

En él aparece un zorro totalmente borracho, junto a una jarra de *chih*, en una escena de corte maya de la época Clásica, donde serpentea una serpiente con plumas indicando que se está representando una escena en que se entra en comunicación con el way y que se estudiará en el capítulo siguiente. Un señor de *Ik'* está preparándose para danzar y al que unos sirvientes están ayudando a vestirse, mientras también asiste a la ceremonia un payaso ritual con una máscara de enorme nariz (Taube 1988). A la vez, una dama que le está entregando, en la boca, una

espátula con algo que ha extraído de una pequeña botella que lleva en la mano, muy posiblemente replicando el ritual que ejecutan los Gemelos en distintas ceremonias con estos mismos implementos, muchas de ellas con presencia de *way* (K1490, K8654, BOD 119<sup>65</sup>) y que serán analizadas en el capítulo dedicado a la relación entre el *way* y *Hun Ajaw* y *Yax Bahlam*.

Cuando aparece siendo un *way*, amén de los rasgos básicos que presenta, puede tener manchas, manos y cola de jaguar, rasgos que sugieren su fusión con el jaguar en determinadas circunstancias. También puede presentar fuego saliendo de su cola peluda y el comportamiento propio de estar bajo los efectos de una gran borrachera. Su nombre en los textos *way* presenta dos variantes. Puede ser *Yax Tahn Wax*, Zorro de Vientre Azul (K927, K1901, K1379), o *K'ahk' Tahn Wax*, Zorro de Vientre de Fuego (K3312, K5084, K9098), aunque en ninguna de sus imágenes su vientre sea azul o tenga fuego. A este respecto hay que tener en cuenta la nueva traducción dada a *tahn* por Kettunen y Helmke (2010: 179), como “centro”, “enfrente de”, o “pecho”. Por otro lado, Sheseña (2010: 19) ha propuesto que *k'ahk'* podría traducirse por “iracundo”, y propone Zorra Iracunda. También hay tres vasos sin escritura, en los que se reconoce al *way* zorro por su iconografía (K5637, K1381, K2802).

El zorro es el *way* de un sitio divino sin lectura (Grube y Nahm 1994: 700). La excepción está en el K9098, donde el texto, leído por Tokovinine (comunicación personal 2007) como *Chak Tahnil Waax u way Lal*, señala que es el *way* de *Lal*. Por otro lado Tokovinine ha leído “rojo” en vez de “fuego”.

Como Zorro de Vientre Azul participa en los rituales o narraciones del K927, K1379, K1901. En el K1379 (Figura 84) el centro de la narrativa es un “*Akan* con capucha”, que baila con las piernas muy abiertas, con una jeringa en la mano y el ano y el vientre enormemente dilatados. Su cabeza está girada hacia un *way* jaguar del que no se ha podido leer el texto adjunto (Grube y Nahm 1994: 691), que tiene orejas y patilla de zorro y un *atlatl* clavado en su cuello. Está llevándose algo a la boca, una actividad ritual, la de comer, que el *way* jaguar repite en otros contextos con la ingestión de enemas como tema principal (K4923, K4649, K4922).

---

<sup>65</sup> BOD hace referencia la libro *The Maya Book of the Dead* de Francis Robicsek y Donald Hales que contiene algunas cerámicas que no están en el catálogo de Kerr. El número se corresponde a la cerámica recogida en este libro.





**Figura 84.** K1379.

Junto a él, con manos de jaguar y el resto de su iconografía característica, está el zorro. Es decir, que el tema del vaso es la ingestión masiva de un enema, en el que está presentes el zorro y el jaguar, ambos intercambiando algunos de sus rasgos iconográficos, algo que se repetirá en otros ejemplos y es indicativo del significado compartido en estas escenas de grandes borracheras, quizá como la manifestación de los grandes males que conllevan, tanto los de tipo físico como de alteración del comportamiento.

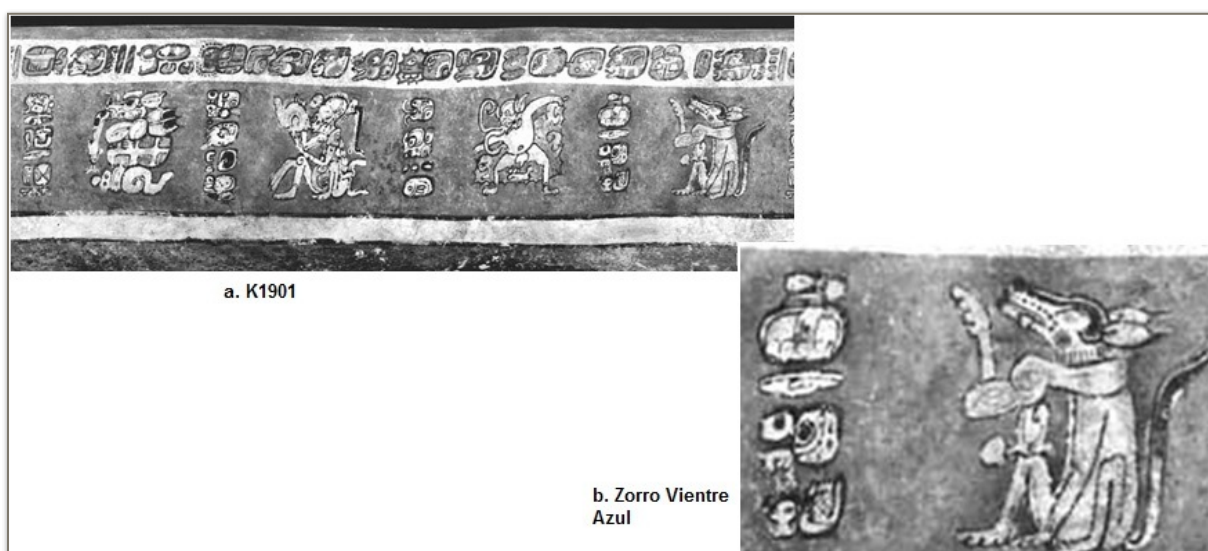
Y en el K927 (Figura 85) Zorro de Vientre Azul está sobre *Akan* con un enema, aunque esta vez está vomitando sangre. Sobre el zorro, un way con rasgos de pavo y de buitre. En este complejo vaso el zorro está enmarcado en una de las columnas en las que se hace una referencia explícita a la muerte provocada por el exceso de bebida.





**Figura 85.** K927 y el zorro. a. El vaso; b. El zorro vientre azul entre *Akan* y un ave.

En el K1901 (Figura 86) el protagonismo es para otro tipo de muerte, distinta a la que provocan las grandes orgías etílicas.



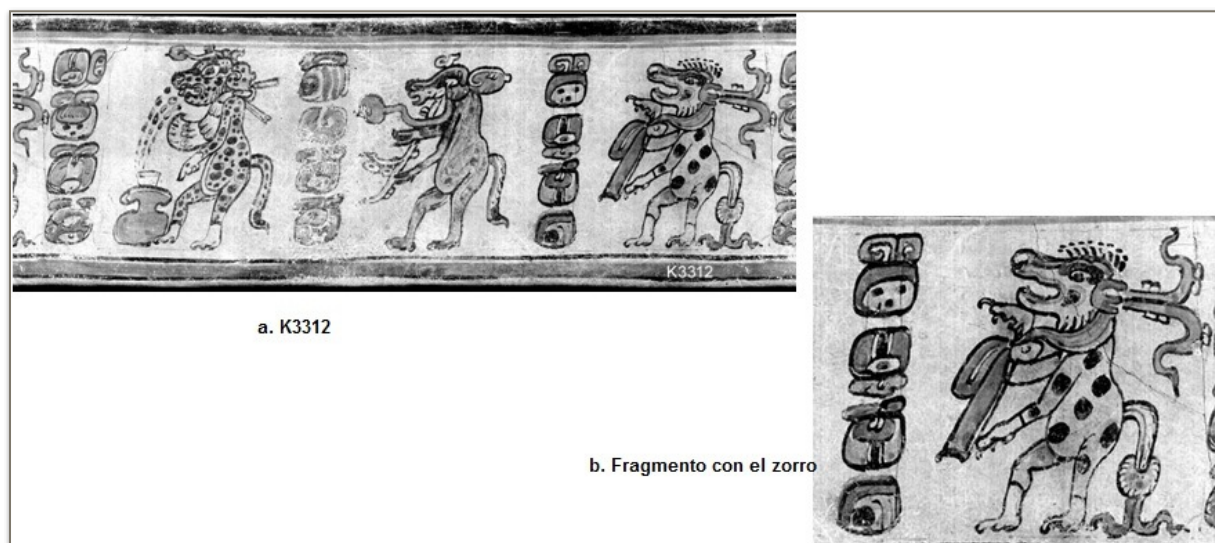
**Figura 86.** El zorro en el K1901. a. La cerámica; b. Detalle del Zorro.

Están presentes Muerte Venado tocando su caracola, un Venado Serpiente cobrando vida, y, como referencia explícita a la muerte, Murciélago de Fuego. Zorro de Vientre Azul está sentado, con bufanda y una pata alzada. El murciélago representado como *way* es de la especie “comefrutas”, famoso por cortar la fruta de un tajo con su nariz para comérsela. Por eso se le asocia con la decapitación en el *Popol Vuh*, y, también con *Akan*, que puede presentarse con sus alas (Figura 87).



**Figura 87.** El murciélago y *Akan*. a. En el K3395, con una piedra en la mano y un cacao o copal en la otra y las alas de Murciélago de Fuego; b. Un humano vestido con traje completo de murciélago y un cuchillo en la mano; c. *Akan* vestido de murciélago en el K8936, con una cerbatana y un cuchillo en las manos; y d. El murciélago del K1901.

Zorro Vientre Rojo o Iracundo, en cambio, está vinculado a caracteres con rasgos de jaguar en particular al “jaguar del enema”, una entidad que se presenta en el contexto del *way* como si fuera la némesis de *Akan* en su manifestación de gran consumidor de bebidas fermentadas. Así aparece Zorro Vientre Rojo/Iracundo en el K3312 (Figura 88), en compañía del “jaguar del enema” que vomita junto a una jarra con un vaso y llevando su babero, contemplado, desde la distancia, por el “venado con los ojos salidos” que lleva una rama de árbol con dos círculos y su oreja marcada con “madera”. Le está acompañando el zorro con unas manchas negras, cola caída con fuego y una oreja de coatí de la que sale un humo o fuego también marcado con *te'*, “madera”, presentándolo, como al venado, en un contexto de vegetación y de bosque.



**Figura 88.** K3312 y el zorro. a. El vaso de la zona de Uaxactún-El Zotz; b. Detalle del Zorro Vientre Rojo.



En el K5084 (Figura 89) se observa una danza que se sitúa en un contexto de muerte con la presencia de un *way*, esqueleto, *Chak Ch'ah Kimi*, Muerte Bilis Roja (Grube y Nahm 1994: 707), que tiene las características habituales de éstos: burlescos, bailarines y con una vitalidad que contrasta con su nombre y su aspecto.

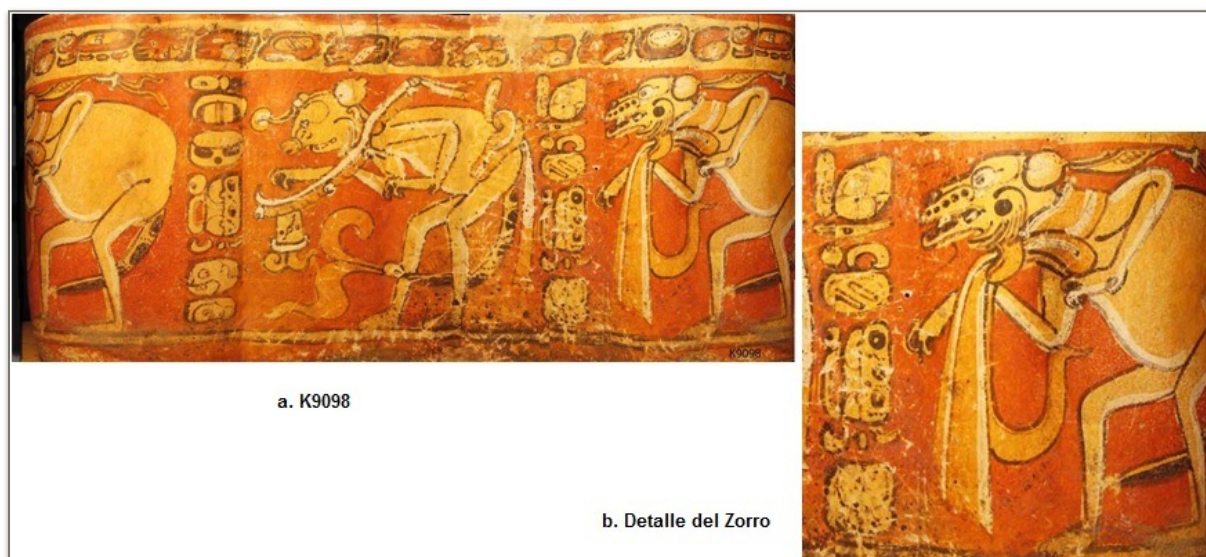


**Figura 89.** K5084. a. El vaso, de la zona Uaxactún El Zotz; b. Detalle del zorro.

El zorro está cayendo mientras gesticula y grita cual insigne borracho. Lleva el collar de ojos con la jarra *akbal*, tiene la oreja de coatí y su cola, con fuego y *ajaw* humeante, está expuesta hacia delante, lo mismo que la del jaguar, que casi roza el cuerpo del zorro. El jaguar, del que sólo se lee la palabra *hix*, baila con su bufanda mientras una planta sale de su cabeza.

En este vaso se mantiene uno de los trasfondos temático del K3312: la conexión entre el jaguar y el zorro de fuego o iracundo y la importancia que tiene la vegetación en esta asociación. Como aspecto diferente, la relación directa con la muerte, una muerte que cursa con un mal del hígado y que va acompañada de un ambiente festivo, algo que puede reflejar el carácter alegre que precede a algunas grandes borracheras cotidianas, que acaban como cirrosis del hígado, algo que cuadra con el nombre de “muerte bilis roja”.

Finalmente, en el K9098 (Figura 90) continúa con su relación con el jaguar y la muerte.

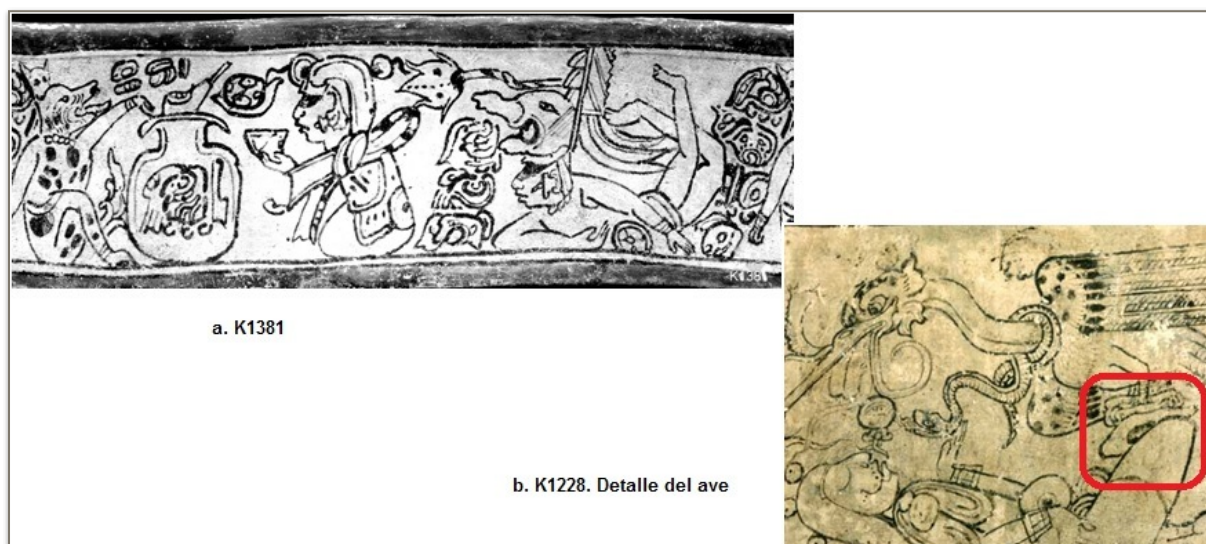


**Figura 90.** El zorro en el K9098. a. El vaso; b. Zorro Vientre Rojo/Iracundo.

En este ejemplo la mantiene con Tapir Jaguar, un way que aúna los ojos, las orejas y las extremidades del jaguar con el gran tamaño del tapir. Este hecho, unido a que se presenta en contextos de muerte, hace pensar que puede ser la metáfora para algún mal asociado al jaguar y provocado por el exceso representado por su gran cuerpo y por su glotonería proverbial. Lleva un collar de ojos, cola con el T535 y de su cabeza sale una planta joven. El zorro lleva una bufanda roja y de su oreja sale otra planta. Así como la del Tapir parece una hoja de nenúfar, por ser idéntica a la que le sale al “jaguar del nenúfar”, la que sale del zorro se asemeja a una planta de maíz.

En cuanto a los vasos con el zorro pero sin un texto que indique si es azul o rojo, están el K1381, K2802, K5637. En el K1381 (Figura 91) hay dos escenas. En una hay una gran jarra de *chih* con una jeringa, y, a los lados, el zorro y *Akan* con capucha. El zorro tiene manchas y está borracho, señalando a la jeringa. *Akan* está sentado con un cuenco en sus manos.

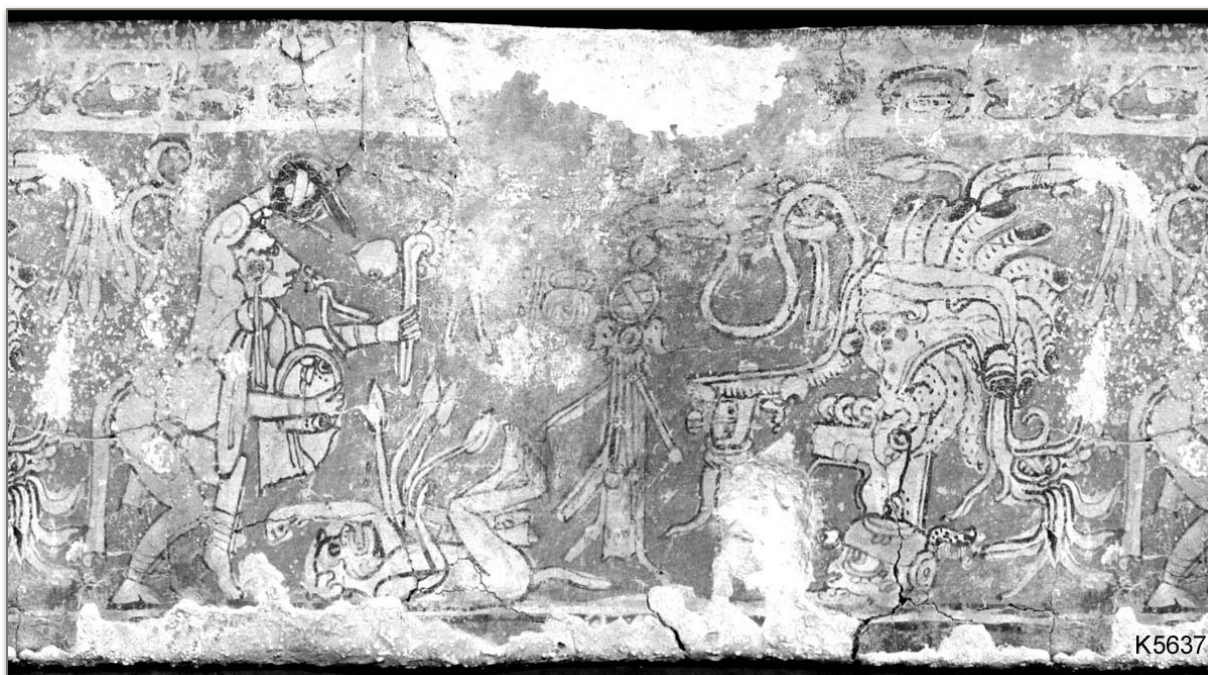




**Figura 91.** K1381. a. el K1381; b. El way ave del K1228 con una jeringa en las patas.

La otra escena la ocupa un solo personaje cuyo postura y tocado dominan la mitad del vaso. Está contoneándose, subiendo las piernas, una postura que puede representar el crecimiento de las plantas cuando éstas aparecen en su versión humanizada (Taube 2005: 25), pero que aquí creo que se refiere a un estado alterado de conciencia por el contexto general en que se encuentra. El texto adjunto, sin lectura, no ofrece pistas sobre su identidad, pero la marca negra en torno a sus ojos denota que está muerto y mirando a la escena de la embriaguez de *Akan* y el zorro. Destaca su gran tocado, un pájaro con un entramado vegetal del que sale una hoja de gran tamaño. El tocado representa a un ave en su árbol. Al estudiar a las aves way se verá que hay una especialmente relacionada con los enemas y con la muerte (ver Figura 91b). Quizá se trate del mismo pájaro, en este caso vinculado a la bebida, a la muerte.

El siguiente vaso repite escena con *Akan*, el zorro, el agave y un ave. Se trata del K5637 (Figura 92), que desarrolla la misma separación de escenas que el K1381. No está presente explícitamente el pulque, pero la planta que sale, o que está junto al zorro es un agave joven, del que se extrae esta bebida.



**Figura 92.** K5637.

Una de ellas se dedica a *Akan* con capucha y al zorro (Figura 93a), y, la otra, al ave. *Akan* baila con el hacha girada hacia sí mismo, indicando que se cortará la cabeza, mientras que lleva una piedra en la otra mano. Son dos de los rasgos iconográficos que distinguen a dos de sus manifestaciones: “*Akan* que lanza la piedra” y “*Akan* que se decapita” (ver apartado de *Akan*). Por tanto, aquí, *Akan* concentra en una sola imagen a ambas: la decapitación y el lanzamiento de la piedra, otro de sus momentos rituales, que parece continuar un proceso de muerte violenta iniciado con su decapitación.

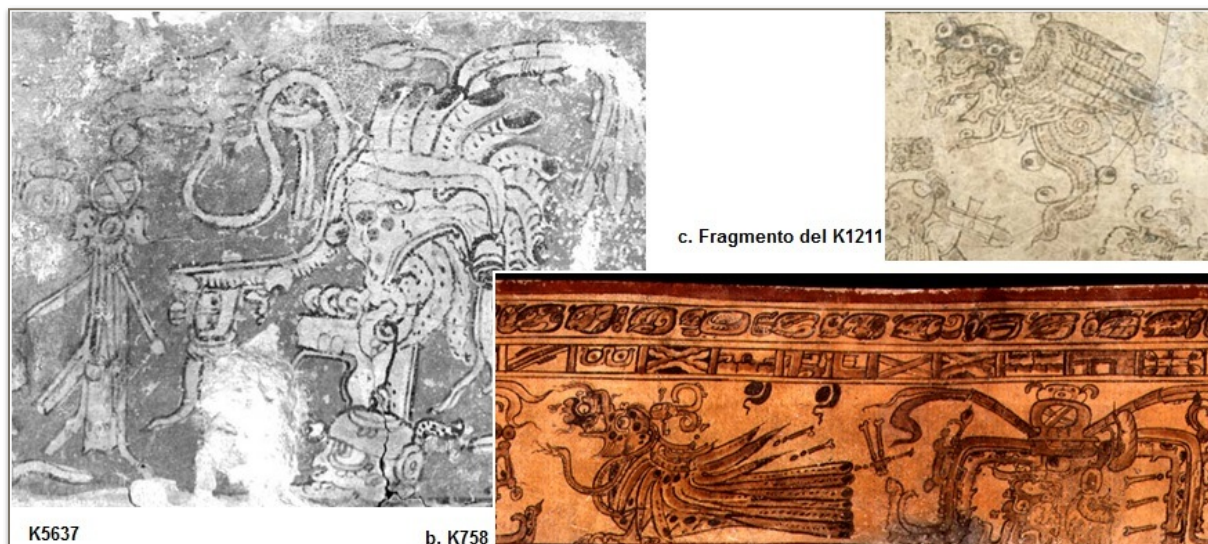
Al pie de *Akan* yace el zorro, moviendo piernas y brazos, con una planta naciendo de él o que está detrás suyo (la calidad del vaso no deja verlo). Afortunadamente, es posible identificar a la planta: es una planta joven de agave (ver Figura 93c). Es idéntica a la que parece nacer del antebrazo terminado en una mano de pinzas de cangrejo de *Yax Bahlam* en el plato K3048 (Figura 93b).



**Figura 93.** El zorro y el agave joven. a. Fragmento del K5637 donde se ve una planta junto al zorro; b. La misma planta sale del antebrazo de *Yax Bahlam*; c. Fragmento de una lámina de la planta del agave (Real Jardín Botánico de Madrid): la planta joven que se ve en el extremo inferior derecho es idéntica a la que sale del zorro y de *Yax Bahlam*.

En medio de ambas escenas hay una pequeña olla con bandas cruzadas (Figura 94a), adornada con tiras de papel, que está junto al pico del ave, quizá colgado de éste. Este icono es una representación descuidada de la jarra que se aprecia en el K758 (Figura 94b) junto a la misma ave del K5637, que en este ejemplo aparece sin el cuello cortado. La otra escena del K5637 (Figura 94a) tiene al ave posada en un “perchero” de piedra que surge de una cabeza del dios patrón del mes *Pax*. El ave es la viva imagen de lo que simboliza la muerte: intestinos saliendo de su cuerpo, cabeza cortada, collar de ojos roto y con su jarra *akbal* volcada. Hay un ave way de iconografía similar (Figura 94c), por lo que es posible que se trate del mismo ser. Como sucede con el zorro, detrás de ella, o saliendo de ella, hay una planta cuyos tallos siguen el movimiento a la caída del cuerpo y el plumaje del ave y, también, es un joven agave.





**Figura 94.** El ave del K5637. a. Fragmento de este vaso en que se la observa junto a una jarra con bandas cruzadas que cuelga de su pico; b. El mismo pájaro pero sin el cuello cortado y la jarra de bandas volcada; c. Imagen del ave *ko* [?] en el K1211 con los intestinos colgando, la misma iconografía que se ve en el pájaro del K5637.

La iconografía de este pájaro es idéntica a la del ave way mencionada con anterioridad. Es una entidad que parece ser el ave del K758 pero con signos de muerte o enfermedad según los contextos. Su posición respecto al agave permite elucubrar acerca de si este pájaro no sería el “propietario” de la planta del agave, concepto profundamente enraizado en el pensamiento mesoamericano, donde los árboles tienen un pájaro asociado.

Finalmente, no se puede dejar de mencionar el escatológico K2802 (Figura 95). Aparece un way con la cabeza mitad de jaguar, mitad de zorro, reconocible por sus patillas, que ruge echando una tremenda llamarada, síntoma sin duda de la salida de un aliento fétido. Está junto a Muerte Fuego en el Centro que sufre una tremenda diarrea con sangre, y otro esqueleto de incierta identificación. Ante Muerte hay una gran olla con una cabeza, quizá la bebida que le ha llevado a presentar el estado en que se encuentra, aunque no parece estar sufriendo, sino que, más bien, parece divertido mostrando el ojo humano que se supone va a consumir.





**Figura 95.** K2802.

El otro esqueleto sufre de gases, por lo que el zorro está, además de compartiendo danza y diversión con estos dos representantes de la muerte, empapado de los efluvios que brotan de sus cuerpos, transmitiendo la idea de que comparte también ese espacio y sus cualidades relacionadas con las enfermedades que cursan con síntomas que conducen a la muerte, algo que, inevitablemente, produce mal olor. En este caso la jarra de pulque no está tan obvia como en los vasos anteriores, pero es muy posible que la causa de estas imágenes esté en la olla que descansa junto a Muerte Fuego en el Centro. En esta situación se representan tres tipos de síntomas que cursan las enfermedades del aparato digestivo: la diarrea de Muerte Fuego en el Centro, los gases del otro esqueleto, mientras que el zorro parece sufrir de un aliento especialmente pesado que delata un posible tremendo ardor de estómago.

En resumen, parece que el zorro, tanto “rojo” como “azul” podría ser la imagen adecuada para representar enfermedades o estados del cuerpo cuya sintomatología se encuentra en el aparato digestivo y en la alteración del comportamiento. Muchas de estas enfermedades o malestares los presentan vinculados al consumo del pulque. Los dos colores deben hacer referencia a distintas categorías de estos males que cursan con síntomas similares. Parece que el Zorro de Vientre Azul y su mal de cuerpo está unido a *Akan*, mientras que el de Vientre Rojo o Zorro Iracundo lo está con los jaguares o *way* con rasgos de este felino, por lo que enfermedades

consideradas como un descontrol del cuerpo o de la mente serían las más apropiadas para esta versión del zorro. Por ello propongo que, de los tres vasos sin escritura, los dos primeros, el K5637 y el K1381 el zorro es Azul, mientras que el del K2802 es Zorro Vientre Rojo/Iracundo.

#### **3.1.4. LA RATA O RATÓN**

En un par de vasos que se han analizado en páginas precedentes aparecía un ratón o rata bailando con un “venado con vegetación en boca”. Por sus características iconográficas se le puede identificar como el *Heteromys desmarestianus*, cuya característica más peculiar son unos pliegues que le salen de las orejas que adquieren una función de bolsillo (por eso recibe el nombre popular de “ratón con bolsillo”), ya que el ratón mete ahí el alimento que va recolectando y que almacena y entierra en otro lugar. Si no lo desentierra, los frutos terminan por germinar y dan lugar a una nueva planta.

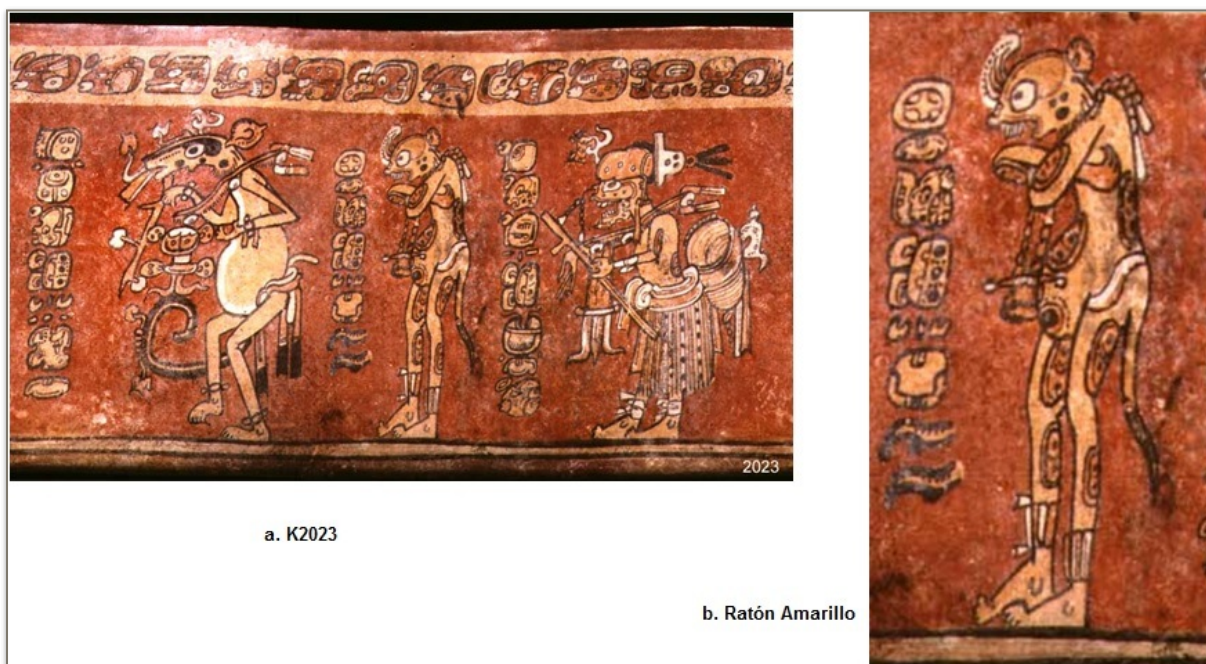
Es un mamífero, de dientes prominentes y pelos en la cabeza, tan duros como espinas, y que le sirven para detectar la presencia de cualquier otro ser por la noche. Duerme de día y por la noche sale a comer. Vive junto al agua ya que necesita beber constantemente. Por ello hace sus nidos junto a las corrientes de agua, eligiendo lugares al pie de los árboles con mucha hojarasca para hacer su madriguera (Schlesinger 2001: 82-84).

Todos estos rasgos encajan con la imagen que proyecta en iconografía, ya que siempre lleva una jarra o un atado, bien al cuello o en la mano, que alude a las semillas o a los frutos que recoge y traslada de lugar. Es, por tanto, una imagen adecuada para expresar la propagación de una especie vegetal a partir de un fruto arrancado o caído de su árbol, enterrado y que germina en otro lugar. Y, también, resulta adecuado para el mismo proceso de tránsito, pero en un contexto de vida humana, ya que también aparece llevando una cabeza humana en su atado.

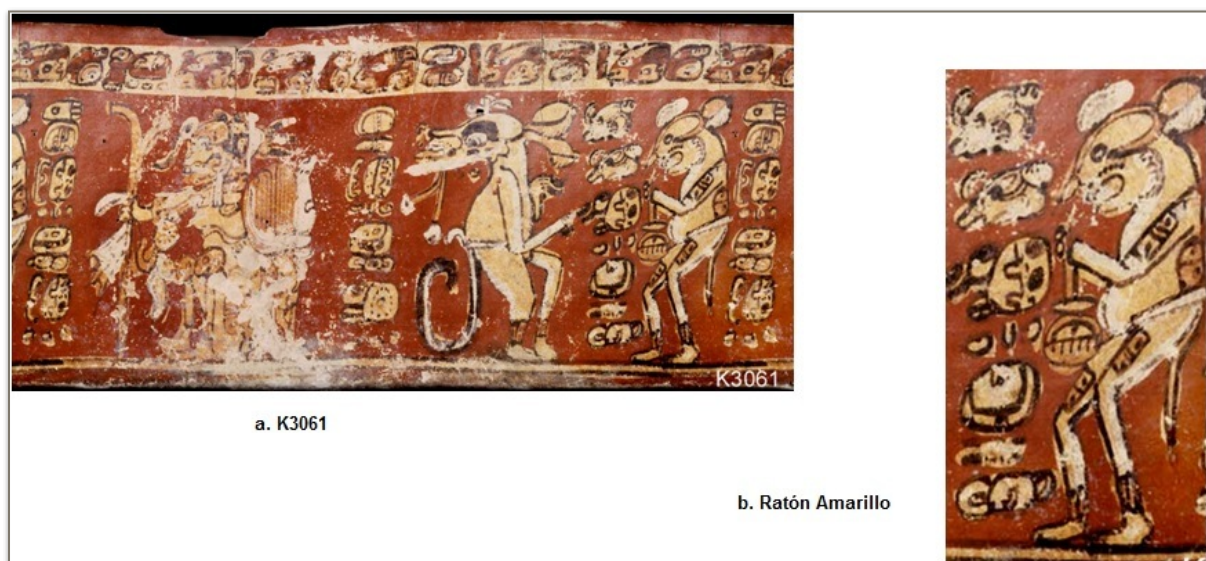
Otros rasgos iconográficos que presenta son sus dientes prominentes, las espinas en la cabeza, el cuerpo cubierto de signos *akbal*, referencia tanto a su cuerpo de color negro como al ambiente oscuro en el que vive: bajo la tierra y

saliendo al exterior durante la noche. Como *way* recibe el nombre de *K'an Bah Ch'o*, Ratón Amarillo o Maduro (o “precioso”, otra acepción del vocablo *KAN*, Alfonso Lacadena, comunicación personal, 2014). Es el *way* de un sitio sin lectura que comienza por el T506 (Grube y Nahm 1994: 699). Tiene dos apariciones en cerámica, más una en un panel exterior, en Toniná (Chiapas).

Dos de sus apariciones en cerámica, en el K2023 (Figura 96) y K3061 (Figura 97) son casi idénticas y reflejan la danza entre el “venado con cola de mono y vegetación en boca” y el Ratón, ante un Muerte Venado con su saco vacío.



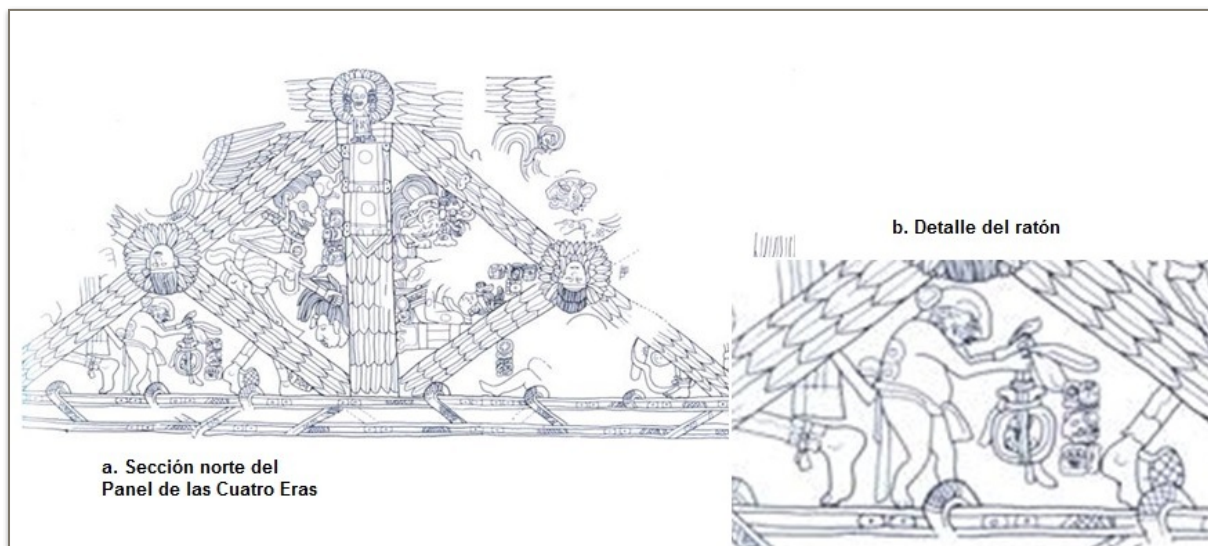
**Figura 96.** K2023 y el ratón. a. El vaso; b. Ratón Amarillo/Maduro/Precioso que lleva tres lunares en la mejilla, las mismas manchas que tiene Muerte Venado en su sombrero.



**Figura 97.** El ratón en el K3061. a. El vaso; b. El Ratón Amarillo /Maduro/Precioso.



La juventud del venado y el que salgan ramas de su boca acercan la danza a un contexto de nacimiento de una planta. En este escenario parece como si Muerte estuviera incitando al Ratón a actuar. En un baile a dos, sería una acción contra el venado, pero parece negarse en el K2023, mientras que en el K3061 le está entregando su olla. En el Panel de Toniná, incluido aquí aunque sea en un soporte diferente porque contribuye al significado del ratón (Figura 98), lleva una bolsa en la mano que en realidad es una cabeza que ha sido interpretada como que es la de *Hun Ajaw* (Grube y Nahm 1994: 700). La cabeza también es un símil para un vegetal cortado y está cumpliendo con su habitual cometido: trasladar un fruto cortado de un sitio a otro con el fin de que se reproduzca, aunando muerte por decapitación, tránsito y nueva vida en una sola imagen<sup>66</sup>.

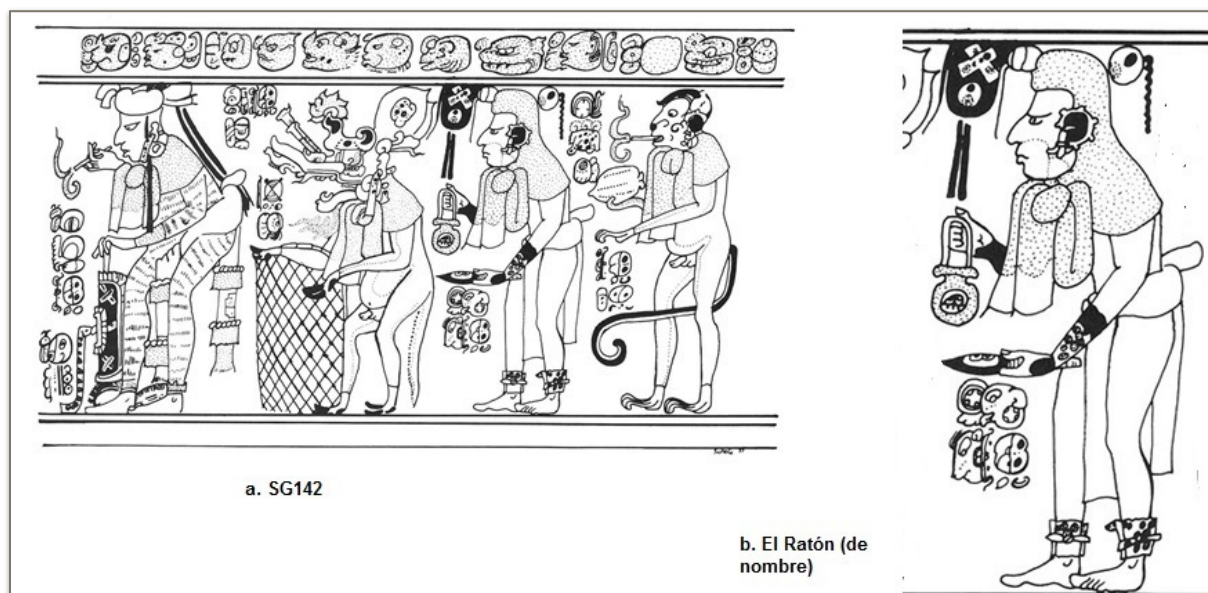


**Figura 98.** Panel de Toniná (Chiapas), conocido como Panel de las Cuatro Eras. Dibujo de Linda Schele.

Para concluir con el Ratón Maduro/Amarillo/Precioso está también presente en el SG142 (Figura 99), que muestra una procesión con Hombre Glotón con traje de perro, Venado Serpiente entrando en su red, Ratón y Mono Aullador con una gran mazorca de cacao.

<sup>66</sup> El resto de la iconografía de esta sección del panel es puramente way. Junto al Ratón se ve un pie que camina en dirección contraria, quizá el de un esqueleto, siguiendo la tradición que se ve en el K3924 (ir a Figura 20) donde cada esqueleto toma una dirección. Junto al ratón se ve la figura imponente de un way esqueleto de nombre Muerte de Pies de Tortuga poseído por el señor de *Pipa'*, Pomona. Lleva una cabeza cortada y sobre él se dejan ver las plumas y la serpiente al cuello de un ave.

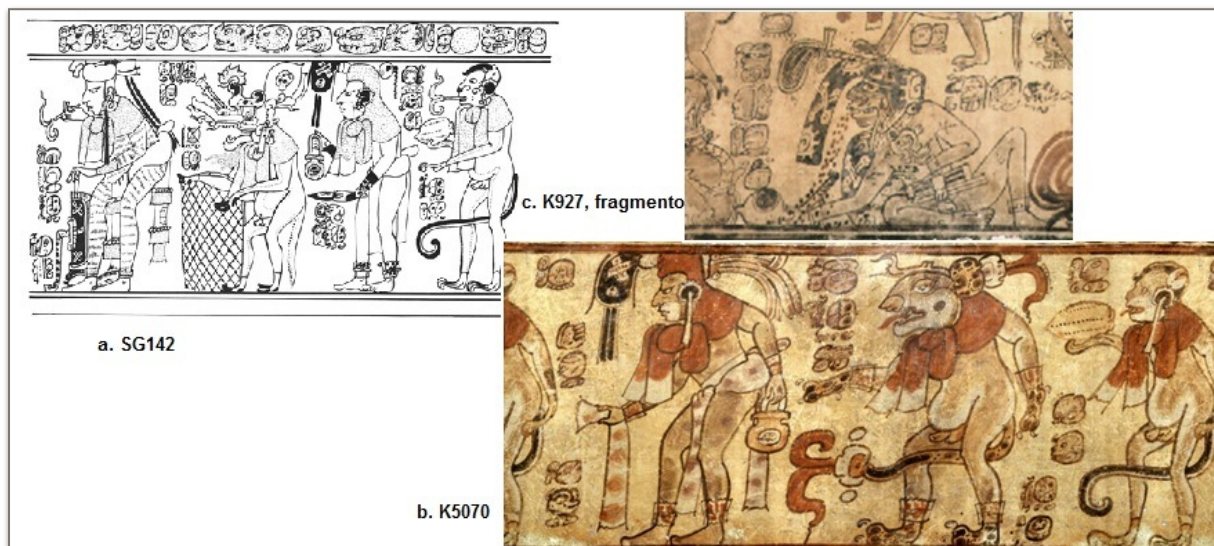




**Figura 99.** El ratón en el SG142. Dibujo de Linda Schele: a. El vaso; b. El ratón de nombre pero con la imagen de *Akan*.

El Ratón Amarillo/Maduro/Precioso está humanizado, en concreto es idéntico a una manifestación del *way Akan* que presenta una iconografía muy consistente: una capucha roja o con signos de muerte que le cubre la cabeza. Pero se llama Ratón Amarillo y lleva su jarra *akbal*, más un cuchillo de obsidiana, alusión a la temática de cabezas cortadas que traslada el Ratón de Toniná. Por tanto, existe la posibilidad de que el Ratón sea un aspecto animal de *Akan*, una entidad que también tiene mucho que ver con el murciélago y la luciérnaga. De hecho, en el K5010, muy similar al vaso que nos ocupa, hay un personaje idéntico al Ratón Amarillo, pero que responde a *Jat'zon Akan*, “*Akan* con la piedra en mano” (ver Figura 100b).

A partir de esta evidencia, es posible que el *way* Ratón tuviera dos manifestaciones, una relativa a la muerte de una planta y otra a la de un ser humano. Ésta última evidente en el Mural de las Cuatro y en el SG142 en el que toma la forma y las funciones de *Akan*. Es curioso señalar que dos animales considerados como dos caras de una misma moneda, el ratón y el murciélago, tienen una relación muy estrecha con *Akan*: el ratón puede adoptar su forma física y *Akan* puede tener alas o ropas de piel de murciélago.



**Figura 100.** El Ratón y Akan. a. En el SG142; b. En el K5070; c. Ejemplo del Akan con la capucha asociado a los enemas.

### 3.1.5. CIEMPIÉS

La iconografía que define a este way puede ser la de un ciempiés o la de un mamífero con la mandíbula de ciempiés en la que se resaltan sus característicos colmillos curvados. En el caso de este último su nombre, que no ha podido ser leído en su totalidad no incluye la palabra ciempiés. Por tanto hay diferentes tipos de way ciempiés, y todos tienen en común su carácter negativo, maléfico hasta cierto punto, algo que trasmite su mandíbula, el contexto en que se presentan, y la creencia general, en toda la zona maya, de que el ciempiés es un animal dañino y ponzoñoso, algo que sin duda es. El ciempiés que se haya en el área maya es el *Scalopendra gigantea*, muy grande, capaz de matar a un pequeño mamífero con sus colmillos envenenados, para luego tragárselo. Unos hábitos de vida que lo hacen similar a la serpiente, pero actuando como su némesis (Taube 2003b: 405-438), su “lado oscuro” aquel que lo vincula a la muerte como cualidad más sobresaliente, y, a la noche, como lugar de referencia.

El otro ciempiés way es un ciempiés propiamente dicho, pero solo aparece una vez, en el K1256, aunque se le menciona también en un texto de Palenque. En iconografía maya también aparece en otros contextos, en particular de sus mandíbulas, una de las entradas al Inframundo, otro de sus significados. Su imagen tiene rasgos de otros animales, en especial los de la serpiente *Boa constrictor*,

aunque también puede tener aspectos del tiburón y del cocodrilo (Kettunen y Davis 2004). Cuando se manifiesta como *way* adopta rasgos de mamífero, los cuales recuerdan a los del venado, quizá por la asociación que también tienen, en la realidad *way*, la serpiente y el venado.

#### **3.1.5.1. Ciempiés con rasgos de mamífero**

El nombre de este *way* varía y, como acabo de señalar, no ha podido ser descifrado totalmente, pero pueden incluir en ocasiones la palabra *chij*, “venado” y la sílaba *mab*, de traducción incierta (Grube y Nahm 1994: 694). Puede ser un *way* en sí mismo o aparecer en forma de tocado.

Como *way*, “venado ciempiés” ha perdido las patas unguladas que aluden simbólicamente a su carácter reproductor de vida, mientras que la boca del ciempiés que incorpora a su iconografía incide en su significado vinculado a la muerte. En cuanto al contexto en que se desenvuelve, se puede decir que ahonda en el significado de muerte del ciempiés, incluso con incursiones ciertas en el dolor, ya que veremos que, en un ejemplo, cuchillos de pedernal salen de sus articulaciones, una imagen muy poderosa acerca de lo que pueden ser los dolores articulares.

Si repasamos las cerámicas en las que aparece, se observa un patrón de imagen y de temática muy similar, a pesar de pertenecer a diferentes estilos. En el AH225 (Figura 101) muestra a dos *way* danzando. Son el “venado ciempiés” y el Jaguar de Fuego dentro de una gran llamarada, luciendo las “patillas” y la oreja puntiaguda del zorro, es decir, es una criatura que aúna a estos dos animales que aparecen a menudo juntos en situaciones en las que se han consumido ingentes cantidades de pulque.

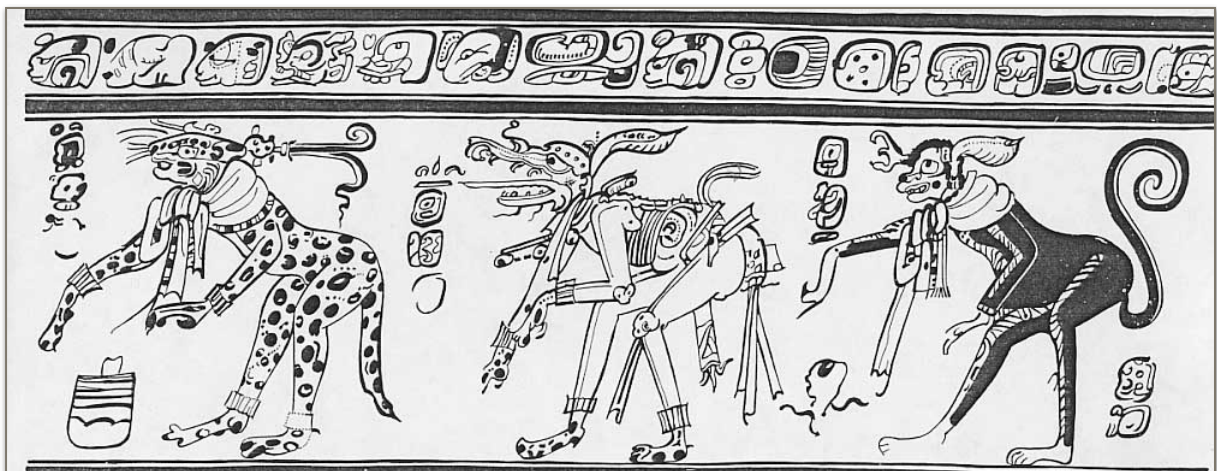
“Venado ciempiés” danza, con un collar de ojos, el vientre hinchado con la vírgula, manos de jaguar y de su cráneo sale un brote vegetal y una fina coleta anudada como la de los *way* Uno Muerte y Muerte Fuego en el Centro. Tiene una cola alargada, quizá de mono o como la que tienen algunos venados con características de estos simios, que está terminada en T535, que se dirige al jaguar.





**Figura 101.** AH225. Composición hecha a base de tres fotografías pertenecientes al Archivo de Nicholas Hellmuth.

Del siguiente vaso, el K3060, solo se dispone de un dibujo, pero es suficiente para ver que “venado ciempiés” baila con un mono araña con cuerno y oreja de venado y un jaguar (Figura 102).



**Figura 102.** K3060, dibujo de Persis Clarkson.

El jaguar es el “jaguar del enema” con una bufanda. El venado ciempiés está casi esquelético y con la vírgula en su vientre hinchado y lleva el collar de ojos<sup>67</sup>.

<sup>67</sup> Esta dicotomía collar de ojos-bufanda, en la misma posición, en torno al cuello, podría estar representando el sacrificio ya ejecutado que conlleva tener el collar de ojos para caminar en la oscuridad del inframundo, mientras que la bufanda roja indica que le van a sacrificar en el futuro. Hellmuth estableció que los personajes que llevan esta bufanda son los ejecutores de los sacrificios (Hellmuth 1978: 212).



Nuevamente su posición junto a un way como el “jaguar del enema” que puede implicar exceso de consumo de alcohol apunta a una condición que puede acabar en la muerte, aunque, al no estar dentro de una llamarada ni tener las patillas del zorro puede que sea considerada diferente a la mostrada en el vaso anterior. La oreja que tiene el venado ciempiés es rígida y podría ser la representación de la hoja de una planta, con mucha probabilidad de un agave, vista la constante conexión entre éste y el “venado ciempiés” como irá saliendo a lo largo de este apartado. No se puede olvidar que uno de los símiles entre partes del cuerpo y partes de las plantas es entre la oreja y la hoja.

El Vaso Altar de Sacrificios (Figura103) es de los pocos vasos encontrados en contexto, en la tumba de una mujer joven depositada en un enterramiento conectado con el de una mujer de alto rango de Altar de Sacrificios<sup>68</sup>, a muchos kilómetros de *Ik'* donde fue manufacturado. El “venado ciempiés” tiene su cuerpo sin descomponer a diferencia de los dos ejemplos anteriores, pero, sin embargo, su cabeza, donde residen los rasgos del ciempiés, está esquelética. Aparece sentado, indicando el suelo o el pie del danzante con una mano de cuatro dedos, la mano de un mono. Lleva un huipil negro, adornado con una franja con símbolos de sacrificio. El gesto de su mano y su posición sentada también podría aludir a que estaría echando unas semillas o cuentas para adivinar el futuro u otro particular más siniestro, algo que estaría al alcance del poseedor de una entidad anímica tan inquietante como el ciempiés.

---

<sup>68</sup>Se encontró en un entierro menor, el Entierro 96, que contenía los restos de una mujer joven. Esta tumba estaba claramente asociada al Entierro 128, un enterramiento importante que contenía los restos de una mujer de mediana edad. Entre ambos enterramientos se encontraron 19 vasos cerámicos y multitud de artefactos. Los estudios de Adams (1971) apuntan a que ambos entierros se realizaron de forma simultánea y que pertenecen al periodo Clásico Tardío.



**Figura 103.** El ciempiés en el Vaso Altar de Sacrificios. a. El vaso; b. Detalle del ciempiés; y c. Las hojas que asoman de una jarra con pulque.

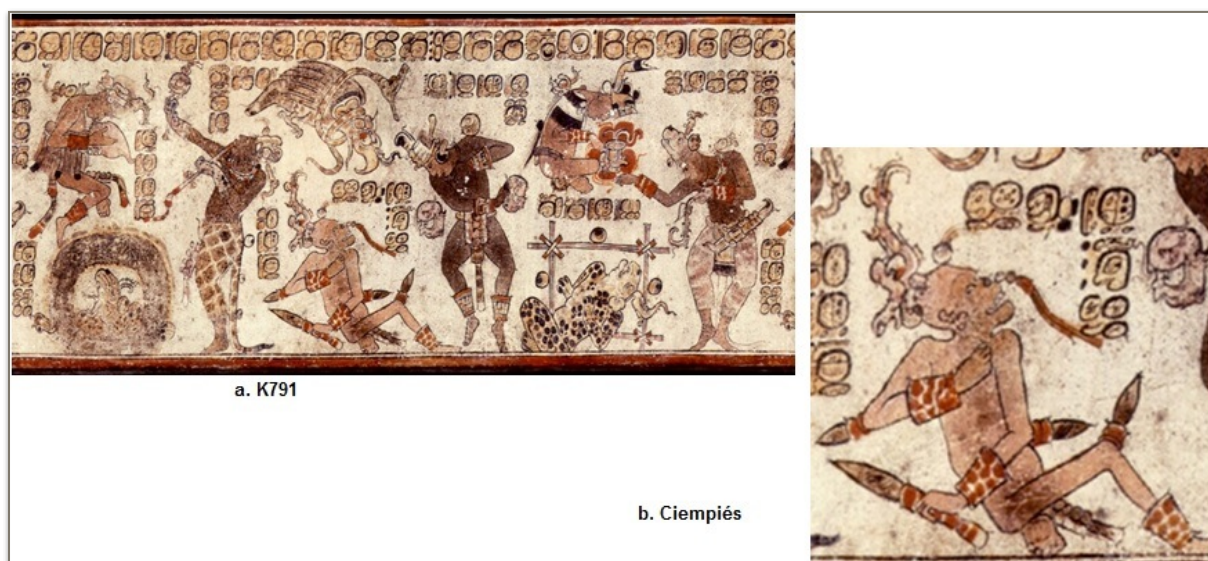
De su cabeza sale una hoja ondulada, la hoja de un agave, ya que es idéntica a las hojas que sobresalen de las jarras que contienen pulque, del que se extrae el agave y que se puede ver en la escena de borrachera ritual del K1092, donde la jarra con las hojas lleva escrito *chih*, pulque (ver Figura 103b). Su nombre es *chak* [?][?], y es el *way* del *k'uhul ajaw* de *B'itan* (Tokovinine, comunicación personal 2007).

### 3.1.5.2. Ciempiés como tocado

En el K791 (Figura 104) “venado ciempiés” aparece en forma de tocado sobre la cabeza de un sujeto con cara, manos y pies de mono. Lleva ojo en la frente, muñequeras y tobilleras y la nariz tiene sangre, señal de que quizá ha sufrido una mutilación de la misma. También se ha perforado los genitales, ya que se aprecia un perforador clavado en esa zona. Mantiene la misma posición que en el VAS, sentado, aunque aquí su condición es mucho más precaria porque, en lugar de tomar la iniciativa como hacía en el VAS, está siendo abatido, aunque se esté defendiendo, por dos *way*.

Lo más significativo de su iconografía son los cuchillos saliendo de codos y rodillas, iguales al que lleva en la mano izquierda, mientras que su mano derecha muestra la forma de un pie. Se llama *mab'ib'*, y es *way* de *naah jo' chan* (Tokovinine

comunicación personal 2007). *Naah jo' chan* es un lugar oscuro en el cielo donde viven los Dioses Remeros (Grube y Nahm 1994: 694).

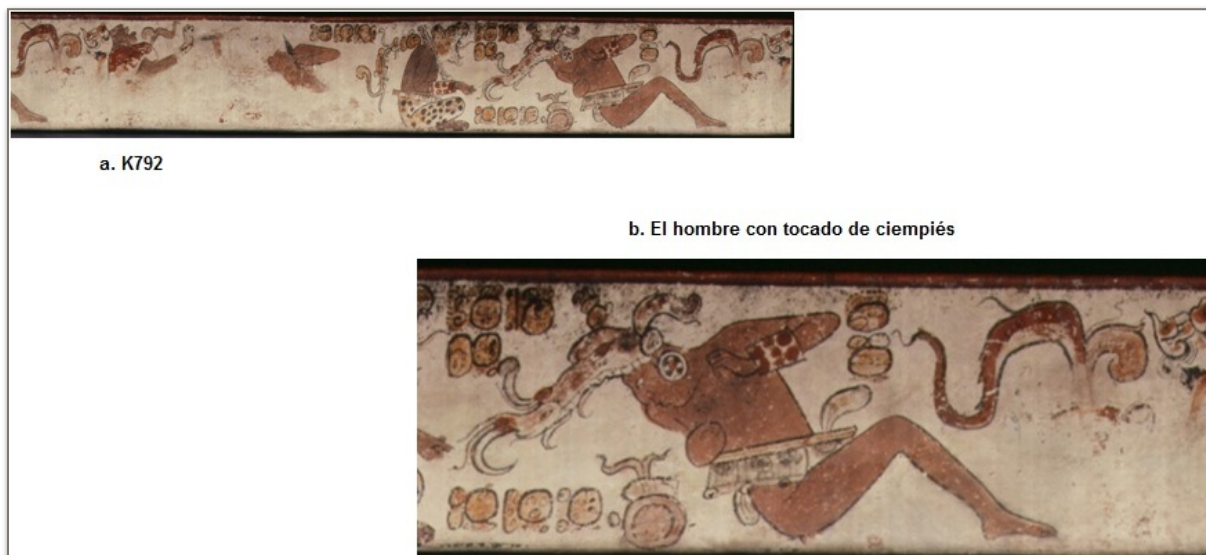


**Figura 104.** El ciempiés en el K791. a. El vaso; b. El individuo con tocado de ciempiés.

Proyecta una imagen de dolor y de derrota ante el acoso que sucede en forma de danza ritual frenética, del *way Akan* que lanza la piedra, una situación similar a la del VAS, donde otro *Akan* estaba preparándose para lanzar una enorme piedra (ver Figura 104a). Está acosado por el dolor y que ha sufrido una mutilación de la nariz, puesto que carece de ella y hay un nudo sangriento junto al lugar donde estuvo. Este tipo de mutilaciones seguro que tuvieron un significado especial durante el Clásico, ya que en la zona de la nariz se concentra el aliento que sale de los seres vivos, por lo que es una zona del cuerpo de especial relevancia.

“Venado ciempiés” sufre, además un segundo ataque, esta vez de un ave rapaz, Muerte en el Camino. Parece como si en este magnífico vaso el ciempiés estuviera siendo abatido por las fuerzas conjuntas de *Akan* y el ave Muerte en el Camino combinadas, y que el ciempiés se defiende a partir de la zona de sus articulaciones, de donde surgen unos tremendos cuchillos de pedernal, un tipo de piedra muy presente en la iconografía del ciempiés, y, por ello, posiblemente relacionada con su esencia, que utiliza para defenderse de la agresión de los otros *way*.

En el K792 (Figura 105), un cuenco de estilo *Ik'* como el vaso anterior, el sujeto que lleva el tocado es humano.



**Figura 105.** El hombre con tocado de ciempiés en el K792. a. El cuenco (Museo de la Universidad de Princeton); b. El way.

Va vestido con un cinturón hecho con hojas de agave, muñequeras con sangre y una orejera redonda, plana, con un signo *k'in*, “sol” en el centro. Nuevamente aparece sentado, con la cabeza girada hacia atrás, con el fin de contemplar fijamente un objeto redondo del que sale humo. Su nombre no ha sido leído y es el *way del k'uhul ajaw de Tikal* (Grube y Nahm 1994: 694). “Venado ciempiés” comparte ritual y narrativa con un jaguar sentado enfrente, llamado Nube Jaguar (Grube y Nahm 1994: 691). Nuevamente repite su asociación con el jaguar, de forma que el binomio ciempiés/jaguar contempla el poderío mortal de estas entidades. Por otro lado, la existencia del icono que contempla el hombre con tocado de ciempiés parece hacer buena la sugerencia del way del VAS que parecía estar echando unas cuentas adivinatorias, al estilo de los chamanes de las Tierras Altas mayas, por lo que su propietario podría ser un gran chamán con poderes adivinatorios. Finalmente mencionar la vinculación constante entre el ciempiés y el agave, ya que va vestido con un cinturón hecho con sus hojas. Un vínculo que podría hacer referencia al mal que es capaz de infligir y encarnar “venado ciempiés”, pero, también, a las grandes cantidades de pulque que deben consumir los chamanes para poder adquirir un “estado alterado de conciencia”, un estado que puede ser contemplado como una muerte ritual de quien lo experimenta ya que le permite acceder al “otromundo”.

El último ejemplo se aleja de la temática vista en estas cerámicas, y emplaza al ciempiés en el ciclo de mitos que tienen a *Chak* como protagonista (García Barrios 2008). Se trata de una narrativa recogida en un número apreciable de cerámicas



códice en las que este dios “abre” una montaña o una roca primordial de la que brota vegetación de distinto tipo, por lo que sin duda responde a distintas secuencias en las que *Chak* es el ejecutor de este importante cometido. En algunas de ellas aparecen acompañándole, además de un esqueleto y “*unen bahlam*” (el apodo en maya clásico del conocido previamente como “baby jaguar”), personajes que comparten los rasgos iconográficos de los way, pero que no aparecen mencionados como tales en los textos que les acompañan, por lo que es incierta su categoría ontológica.

Puede que el carácter primordial que emana de este mito sea la clave de la ausencia del término way en la escena, queriendo indicar que en esos tiempos primordiales, esas criaturas no lo eran, aunque ya presentaran todas sus características iconográficas. Es algo puramente especulativo que, quizá, cuando se haya completado el complejo significado y funcionamiento de la religión maya, encuentre respuesta. Considero que, en esta cerámica, el “venado ciempiés” no es un way sino su versión en tiempos mitológicos donde no tenía esta categoría de ser, tal como hemos visto que sucede con muchos de los animales.

En el K1644 (Figura 106) el “venado ciempiés” está junto a *Chak* que blande sus hachas ante una piedra, altar o montaña mítica. Al otro lado está un esqueleto con un gran hueso o trono de huesos a la espalda. La fotografía de Kerr no muestra la base y el interior del cuenco; para ello contamos con la información de ésta que nos proporcionen Robicsek y Hales (1981: 41). Así, sabemos que el interior está decorado con símbolos de agua y la base con el glifo 7 *Ajaw*. El cuenco tiene la fecha de Rueda Calendárica 7 *Muluc* 3 *Pop*, que no puede ocurrir, pero que, quizá, esté haciendo referencia a un tiempo diferente, el que rige para los acontecimientos mitológicos.



**Figura 106.** El ciempiés del K1644. a. El cuenco; b. Detalle del ciempiés esquelético; c. Detalle de la montaña/altar con una cabeza del “dios del agave” a la que proyecta su visión un ojo que tiene la montaña; d. Fragmento del K1384 donde se ve un “altar del agave” con la misma cabeza, aunque más grande, que aparece en el K1644.

El “venado ciempiés” es un venado esquelético con boca de ciempiés, ojos con visión proyectada en torno a su cuerpo y el signo de la vírgula en su vientre. Está junto al dios, dando la espalda al esqueleto. Lo interesante es que hay una cabeza de la divinidad del agave sobre el altar/montaña (Figura 106c). Es un tema que se repite en otros cuencos de estilo códice, en los que una serpiente de la que sale *Wuk/ik’ Si’ip* se enlaza en torno al mismo. Estos vasos, los K1882 y K1384 (Figura 106d), llevaron a Grube (2004b) a identificar a la cabeza como la de un agave animado, y, de ahí, proponer que podía tratarse de la divinidad del agave.

La cabeza es la misma que se ve en el K1644, por lo que este cuenco muestra otro episodio en el llamado ya en la jerga mayística, “altar del agave”, un lugar que se ha visto aparece mencionado en diversos textos clásicos, aunque su significado todavía sea confuso, lo mismo que la figura junto a la que se le menciona, el héroe cultural, quizá también un personaje real en su momento, apodado “*Ajaw Foliado*” por su nominal, un glifo *ajaw* del que sale vegetación y que, de momento, no tiene lectura. Todo parece indicar que se refiere a un lugar mítico en un principio, en el que sucedieron acontecimientos ligados a la dinastía de *Kaan* o *Kan’ul* que gobernó Calakmul en el Clásico Tardío (Stone y Zender 2011: 93).

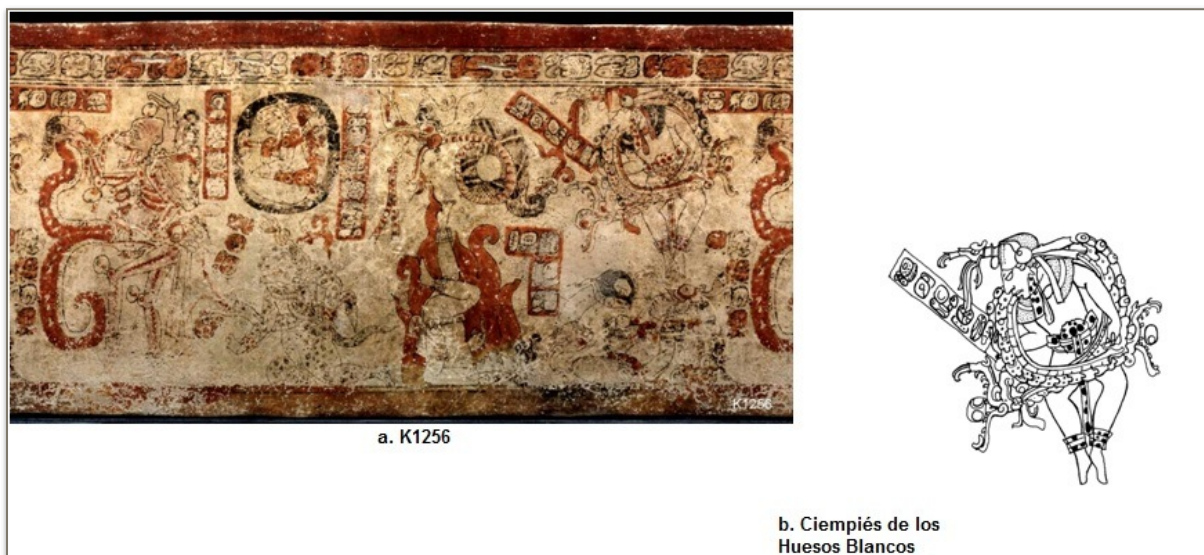
En resumen, y tal como muestran las imágenes del K1644, un ser con la iconografía del way que he apodado “venado ciempiés” participó al menos en un episodio de esos sucesos míticos y esa misma entidad, ya como way, mantiene una

asociación constante con la planta del agave como hemos visto en todos los demás ejemplos presentados, una asociación que se extiende más allá y enlaza con el pulque a través de compartir bailes rituales y reuniones con distintos *way* jaguares. Otro *way* con el que este ciempiés tiene estrecha relación es con *Akan*, personalidad *way* muy compleja, pero que tiene fuertes vínculos con el pulque, algo que, de hecho, se prolongó hasta tiempos de la Conquista donde este nombre fue comparado con Baco.

### 3.1.5.3. El ciempiés de dos cabezas

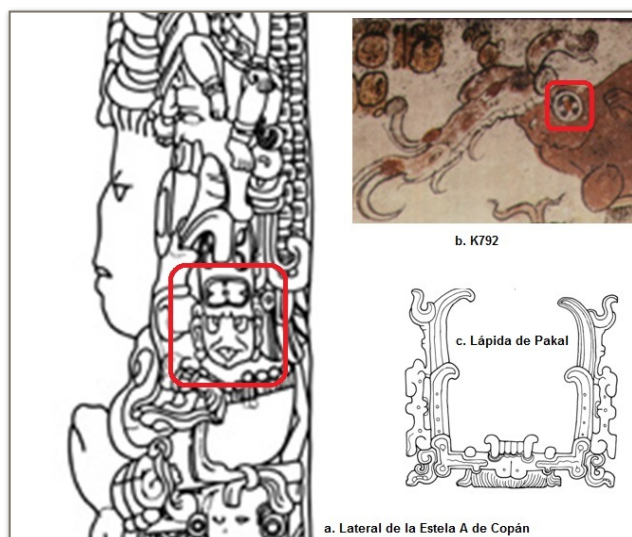
Hasta el momento sólo tiene una aparición, en el K1256 (Figura 107). Su nombre es *Sak B'aak Nah Chapaht*, “el Primer Ciempiés de Huesos Blancos” propiedad de los señores de *B'aakal*, Palenque (Kettunen y Davis 2004: 2; Helmke y Nielsen 2009: 65).

En el vaso K1256 aparece como un ciempiés esquelético de dos cabezas que sostiene, mientras baila y salta, un joven con una cinta en la cabeza, un personaje que maneja al ciempiés y que quizá está queriendo representar la imagen arquetípica de un *ajaw* maya. De sus dos cabezas salen dos ojos, algo que está remitiendo a la capacidad de “ver” y de presidir los acontecimientos que suceden. Es un hecho que se repite en la mayoría de los *way* esqueletos, que se verá en su momento, llevan un ojo extra en la frente, además de otros repartidos por su cuerpo. El que un *ajaw* esté rodeado por este *way* significaría que él posee también ese poder, como poseedor de tan poderoso *way*.



**Figura 107.** El ciempiés en el K1256. a. El vaso; b. El Primer Ciempiés de los Huesos Blancos (Dibujo de Linda Schele).

El cuerpo esquelético es un reflejo del esqueleto exterior que tiene el ciempiés y que le hace realmente susceptible de encarnar a una criatura esquelética. El gran *Scolopendra gigantea* de la zona maya tiene su cola terminada en dos largas patas que recuerdan a una segunda mandíbula, lo que, quizá, quiso reflejar el way del K1256, o el ciempiés que sostiene, recordando la imagen del K1256, *Waxaklajun Ubaah K'awiil* en la Estela A de Copán y de cuyas fauces emergen imágenes de *K'inich Ajaw*, el Dios Sol (Figura 108a).



**Figura 108.** El ciempiés y sus contextos. a. Estela A de Copán (dibujo de Linda Schele) en la que el *ajaw* lleva un ciempiés en los brazos, de cuya boca emerge el Dios Sol (enmarcado); b. La orejera con un *k'in* en el K792; c. Mandíbula de ciempiés que acoge el cuerpo de *Pakal* en la lápida que cubre su tumba (Dibujo de L. Schele).



Porque el ciempiés, a pesar de su imagen esquelética y letal, tiene muchos vínculos con el Sol. Lo vemos en el ejemplo de Copán, pero también el pequeño detalle de la orejera que llevaba el joven con tocado de ciempiés del K792 (Figura 108b). Asimismo se puede observar en el teónimo del Clásico *uhuk chapaht tz'lk'iin*, “siete ciempiés ave rapaz” que se refiere a una manifestación muy particular de *K'inich Ajaw* (Taube 2003b: 410).

Esta asociación con la divinidad solar, patente en el título del dios que incluye al ciempiés, más la iconografía de la Estela A de Copán, le emplaza, al menos a esta manifestación de “Primer Ciempiés de los Huesos Blancos” como un *way* que, a pesar de sus obvias conexiones con la muerte, es también el conducto hacia la regeneración al igual que hace la divinidad solar en un aspecto totalmente alejada de la del Sol Jaguar del Inframundo, que acaba renaciendo cada día. Las mismas mandíbulas del *way* Ciempiés de los Huesos Blancos son las que acogen a *Pakal* cuando desciende al Inframundo (Figura 108c) vestido como el Dios del Maíz y destinado, por tanto, a un futuro renacimiento bajo la forma de esta divinidad fundamental<sup>69</sup>.

En conclusión, aunque las dos formas del ciempiés concurren en el tópico de la muerte asociada a este artrópodo, el que tiene un cuerpo que podría ser de venado está mucho más dentro de este espacio conceptual de la enfermedad y la muerte, en un contexto en que él está también notoriamente vinculado a la planta del agave, a la vez que sus compañeros de narrativa lo están al consumo de pulque. En cambio, el Ciempiés de los Huesos Blancos, aunque con iconografía asociada de muerte como los ojos sueltos y sus colmillos, está cercano en su forma a los ciempiés de los que emana la radiante divinidad solar<sup>70</sup>, por lo que su carácter letal está equilibrado, y presenta el perfil dual muerte/vida que parecen compartir la mayoría de los seres dentro de la mentalidad maya.

---

<sup>69</sup> Las paredes exteriores de su sarcófago representan a distintos antepasados de *Pakal* que renacen en forma de árboles, por ejemplo del cacao, la forma que toma su madre.

<sup>70</sup> Sin embargo, Helmke y Nielsen (2009: 67) contemplan estas asociaciones con el sol como algo que dota al ciempiés de un componente de calor que lo hace susceptible de encarnar enfermedades ulcerosas. Stone y Zender (2011: 179) en cambio se decantan por una simbología de renacimiento en relación al ciempiés.

### 3.1.6. EL MONO ARAÑA

El mono araña es un personaje que aparece a menudo en iconografía maya. También lo hace como way (Figura 109) y es que el mono araña (*Ateles geoffroyi*) es un animal susceptible de poder transmitir conceptos muy complejos a través de su imagen.

Para comenzar, es un habitante de los árboles que pueblan la selva de las Tierras Bajas mayas, siendo mucho más activo y juguetón que la otra especie con la que comparte hábitat y que también aparece como way, el mono aullador. Las costumbres de ambos son arbóreas, ya que viven, viajan y comen en las copas de los árboles. La cola del mono araña le sirve de quinto brazo, ya que la utilizan para moverse y viajar en manadas por los árboles. Come sobre todo cacao, que puede abrir gracias a sus manos de cuatro dedos y los higos del árbol del amate.



**Figura 109.** El way Mono Araña. Los ejemplos a, b y c le muestran en una actitud ansiosa con respecto a la comida, mientras que los d y e le presentan perezoso y rascándose la cabeza. En el f, en cambio, está haciendo muecas y listo para arrojar una fruta.

El mono araña es relativamente pequeño y tiene una cola muy larga que le sirve como un “quinto brazo” ya que la utiliza para agarrarse como si de éste se tratara. Son diurnos, comen todo el día, dejando caer los frutos que no están de su gusto, escupiéndolos o expulsándolos por las heces (ver Figura 110c). Al atardecer, se estiran completamente formando una “araña”, dejando salir una sustancia de ciertas glándulas que mantiene su pelo sano y libre de piojos, o para secarse tras los aguaceros. Son muy sociables y les gusta hacer muecas, palmeear, tirar cosas al

suelo para molestar, en definitiva, tienen un comportamiento juguetón y, siendo estrictos, antisocial (Schlesinger 2001: 156).

En temas ajenos al *way* vemos al mono araña muy involucrado en el ciclo del cacao, con mazorcas de cacao en la mano (Figura 110d), abriéndolas, o, incluso, defecando sus semillas.



**Figura 110.** El mono araña y el cacao. a. En el K2010 con el saco abierto del que caen sus semillas; b. Detalle del K556 en el que se ve el mismo saco abierto en la caracola de *Wuk Si'ip*; c. Detalle de un mono araña con el cacao en la mano y defecando sus semillas; d. Las semillas dispuestas en líneas en una mazorca que sostiene un mono; y e. Un *way* mono araña con la mazorca en la mano.

Todo ello refleja su habilidad para arrancarlas del árbol, ya que los frutos del cacao no caen espontáneamente al suelo cuando están maduros y hay que cortarlos y abrirlos para expandir sus semillas, lo que le hizo el perfecto icono para representar en el plano mitológico el ciclo del cacao, y no solo entre los mayas, sino en el resto de Mesoamérica y Perú según sugieren con acierto Ogata, Gómez Pompa y Taube (2006: 84-87). En este sentido vuelve a hacerse bueno el dicho de “somos lo que comemos”, y el mono estaría simbólicamente vinculado al cacao ya que es el único animal que es capaz de cortar y abrir sus frutos con sus manos, y, con ello, contribuir a expandirlo a través de los que desecha y defeca<sup>71</sup>. Como *way*

<sup>71</sup> Es muy posible que el mono araña fuese concebido como una especie de intermediario entre la reproducción de ciertas plantas valiosas que crecen en el bosque y el cultivo y cuidado posterior que los hombres les dedican. No se puede obviar el papel económico que tendrían estas plantas que, aunque crecían y pertenecían conceptualmente a la selva, en realidad eran propiedad de determinados linajes y que su derecho de posesión, reclamo y herencia debieron jugar un papel muy importante en la vida maya clásica, aunque quede poca evidencia de esos mecanismos de posesión y transmisión (McAnany 1995: 101)

sigue con esa vinculación al cacao, ya que acarrea las semillas dentro de un saco en su cola. Aunque en todos los casos aparece cerrado, no sucede así en el K2010 (Figura 110a), y se ven semillas saliendo, exactas a las que se diseñan en los muchos ejemplos con cacaos abiertos. En el K3392 lleva la mazorca en la mano (Figura 110e). En sus imágenes como *way* aparece como un mono araña de cuerpo negro y larguísima cola que lleva un saquito cerrado y con una oreja y unos cuernos de venado como adorno. Otras variantes son las de un venado con cola de mono, al que he analizado como “venado mono con vegetación en boca” ya que prevalecían los rasgos del venado, pero que, en el único ejemplo en que puede leerse parcialmente su nombre, [?] *-nal maax* (K2023, Figura 60) también figura *maax*, “mono araña” (Helmke y Nielsen 2009: 76). Hay dos casos más de estos seres híbridos: un mono con cabeza de venado (K7525) y un venado con cabeza de mono (K927).

Entrando ya en el terreno del *way* mono araña hay que señalar que su nombre como tal es *Ochi' Maax*, siendo *maax* la palabra para “mono araña” en las lenguas mayas, mientras que *och* es la raíz del verbo “entrar” en cholano, siendo su nombre más probable Mono Araña que entra (Grube y Nahm 1994: 696). En el K1811 su nombre es más complejo y responde a *maax noj chij*, Mono Araña Gran Venado. En los vasos en que se especifica es el *way* del *ajaw* de *Tal* (Helmke y Nielsen 2009: 76). Estos autores lo catalogaron como un sitio sin identificar en el año que publicaron su trabajo, pero actualmente se sabe que *Tal/Talol* era el nombre de la ciudad conocida hoy como *Ek' Balam*, un sitio de fundación tardía dentro del Clásico Tardío, en torno al final del siglo VIII y comienzos del IX d.C. (Lacadena, comunicación personal 2014).

Lo intrigante de que el *Tal/Talol* asociado al *way* Mono Araña pudiera ser *Ek' Balam* es que sería el único ejemplo de un lugar con *way* en las Tierras Bajas del Norte. Sin embargo, su mención no se da en este sitio, sino en cerámica códice. Podría responder a la presencia de un linaje de las Tierras Bajas Centrales, en concreto del área de influencia de *Kaan/Kan'ul*, que se hubiera establecido más al norte. Es una cuestión muy interesante y que es posible que se clarifique en el futuro, cuando haya más material procedente de las excavaciones de *Ek' Balam*.



Aparece en la mayoría de las cerámicas códice que presentan escenas en que los way portan con platos de comida humana. Así le vemos en el K1181, K1203, K1809, K2010, K1811, K7993 y K8733 (Figura 109). Esta consistencia de su narrativa apunta a que fue una pieza clave de estos banquetes o entregas de ofrendas rituales. Se observan dos tipos de lenguaje corporal en estos monos. Unos se rascan la cabeza y yacen en actitud muy perezosa (ver Figura 109d y 109e), mientras que otras imágenes, en cambio, manifiestan una actitud muy procaz y ávida hacia su plato con comida humana (Figura 109a, 109b y 109c). Refleja un comportamiento inapropiado, en especial en el K7993 (Figura 111).



**Figura 111.** K7993. Nótese la avidez con el mono mira la comida del plato y al coati, que lleva un pequeño sombrero, tocando la caracola de *Wuk/Ik' Si'ip*.

Una actitud semejante al que tienen hoy los caracteres monos de los carnavales de las Tierras Altas mayas donde los monos se caracterizan por romper con todas las reglas sociales establecidas. Es decir, todo apunta a que el mono araña estaría actuando como un bufón ritual, cuya existencia fue demostrada ampliamente por Taube (1988)<sup>72</sup>. El por qué sucede esto en el ritual del plato con comida humana es un misterio, pero se puede inferir a quién está representando y haciendo burla: al venado del que lleva sus cuernos y orejas, en el K7993 incluso con una borla.

Este detalle sobre la avidez con que recibe su comida humana nos acerca a la misma apetencia que presenta el que se erige como máximo responsable de todos estos animales way, *Wuk/Ik' Si'ip*, como protagonista principal de otro grupo de cerámicas con este ritual en el que se le ofrece el plato con comida humana. En el

<sup>72</sup> Taube (1988) demostró la existencia de un humor ritual “grueso” (relaciones joven y viejo o mujer y animal) durante el Clásico maya rastreable en las cerámicas y en las figuritas de esta época.

K1203 el mono demuestra la misma avidez que el dios en el K8727, (ver Figura 112a y Figura 112b). Incluso él también lleva el mismo saco de semillas, que vemos caer con la misma forma en el K556 (ver Figura 112d).



**Figura 112.** El Mono Araña y el Coatí Cola de Fuego y su burla del temible y poderoso *Wuk Si'ip*. a. Fragmento del K1203 en el que el mono mira la comida con avidez; b. Fragmento del K8727 donde *Wuk Si'ip* se dirige con la misma ansiedad hacia el plato; c. El coatí del K7993, con un gorro y cayendo al suelo, intenta tocar una caracola; y d. *Wuk/Ik' Si'ip* tocando esa misma caracola pero en una actitud de completa seriedad.

Esta propuesta puede sustentarse, además, con la figura de uno de los compañeros más habituales del mono, Coatí Cola de Fuego (K1181, K1809, K7993) que, en el K7993 (Figura 112c), tiene la misma actitud de bufón que el mono y hace un amago de tocar una caracola como el mencionado dios, a la vez que en algunas cerámicas muestra la misma avidez que *Wuk/Ik' Si'ip* ante el plato (ver K4116, Figura 133). Es muy posible que este amigable animal también fuera un payaso ritual durante el Clásico, algo que, al igual que sucede con el mono, se habría conservado hasta tiempos actuales, ya que los coatíes, en realidad hombres vestidos de coatíes, hacen de payasos en los festivales agrícolas de Yucatán, subidos a los árboles y tirando frutas a los asistentes (Schlesinger 2001: 178), en el más puro estilo de un mono araña arrojando todo tipo de cosas a los turistas que se adentran en las ruinas mayas.

Por tanto, y como hipótesis, propongo que el mono araña con cuernos y orejas de venado de actitud licenciosa está actuando de bufón ritual en ceremonias en las que participan los *way*, una actividad ritual encaminada a criticar y burlarse de la

temible figura de *Wuk/Ik' Si'ip*, patrón de los bosques y de los animales que habitan en ellos, tanto los que son piezas de caza, como los que son espíritus *way*. De ser cierta la hipótesis, estas burlas rituales estarían en la estela de las que se suceden en la mayoría de las culturas, en particular en la época de los actuales carnavales, y en lo que lo socialmente reprimido y el poder establecido son objetos de la mofa del público. En este tipo de contextos las orejas de venado aparecen marcadas con las tiras cruzadas, quizá como una negación al signo *kab* que normalmente las estampa, por lo que, implícitamente, están indicando una función diferente a la que normalmente tiene.

En cambio, esa otra función, ese otro comportamiento, están más en relación con un posible carácter de enfermedad sito en el Mono Araña. En primer lugar representa un comportamiento poco activo, posiblemente en relación a las semillas que transporta. Y ese tipo de pereza está acompañada con el acto de rascarse la cabeza, algo que, inevitablemente si nos colocamos en el contexto de la enfermedad, remite a los piojos (ver Figura 109d y 109e). Y no por azar, ya que existe un *way* Mono Araña que alude directamente, tanto en imagen como en nombre, a este molesto problema. Se trata de *Yuch Maax* (Grube y Nahm 1994: 696), Mono Piojoso (Figura 113), *way* de un sitio que no se ha podido leer, y presente en el K1211, un vaso que parece ser un catálogo de las enfermedades con origen en las entidades *way*. Curiosamente el mono araña produce una sustancia en sus glándulas que combate a los piojos y quizá por ello es la imagen de la enfermedad puesto que la puede controlar gracias a que su propio cuerpo contiene su curación<sup>73</sup>.

El *way* es un mono araña como reza su nombre, con una bufanda al cuello y rascándose ostensiblemente la cabeza. Se han querido mostrar sus genitales, alusión a su carácter lascivo, aquí ausente, pero que forma parte del significado de su persona, y que se manifiesta como ávido consumidor de carne humana cuando es *way*, o teniendo relaciones sexuales con mujeres en situaciones ajenas al contexto aludido (ver Robicsek 1978: Fig. 149).

---

<sup>73</sup> Algo de los que son conscientes, al menos los mayas de Chichicastenango, que hacen pequeñas esculturas de monos rascándose la cabeza en alusión a ello.

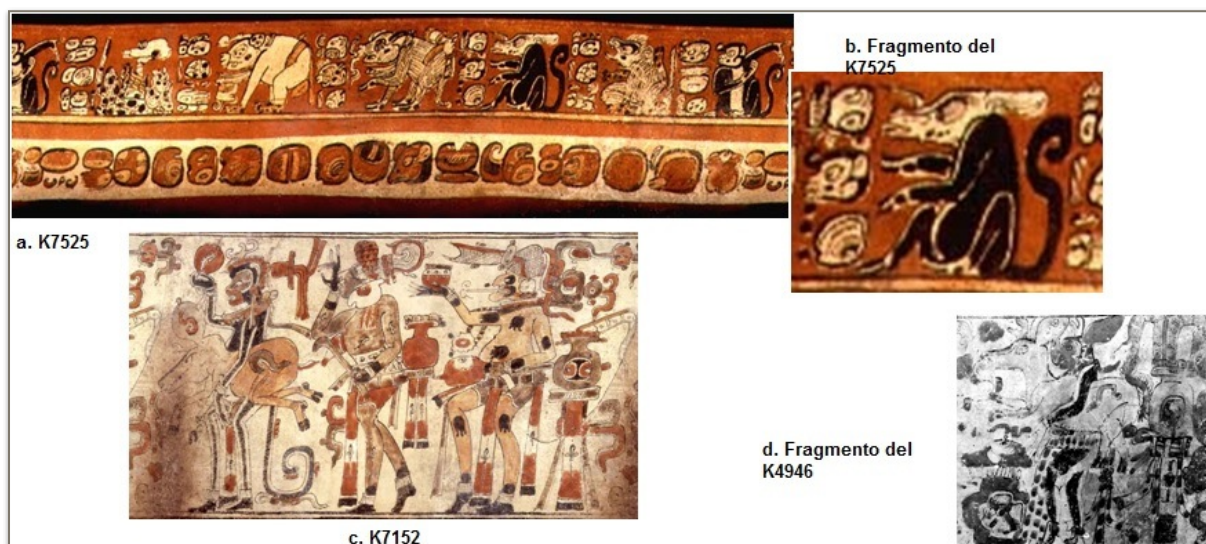




**Figura 113.** Mono Piojoso en el K1211. Foto de Juan José Llisterri.

También vemos al mono araña en el K7525 (Figura 114), con la misma actitud displicente que mostraba en los vasos analizados, rascándose y señalando a un jaguar que, ebrio y tirado en el suelo, intenta beber la última gota de un recipiente que tiene la forma equívoca de una jeringa de enemas con la boca y la tinta en los bordes, de un tintero.



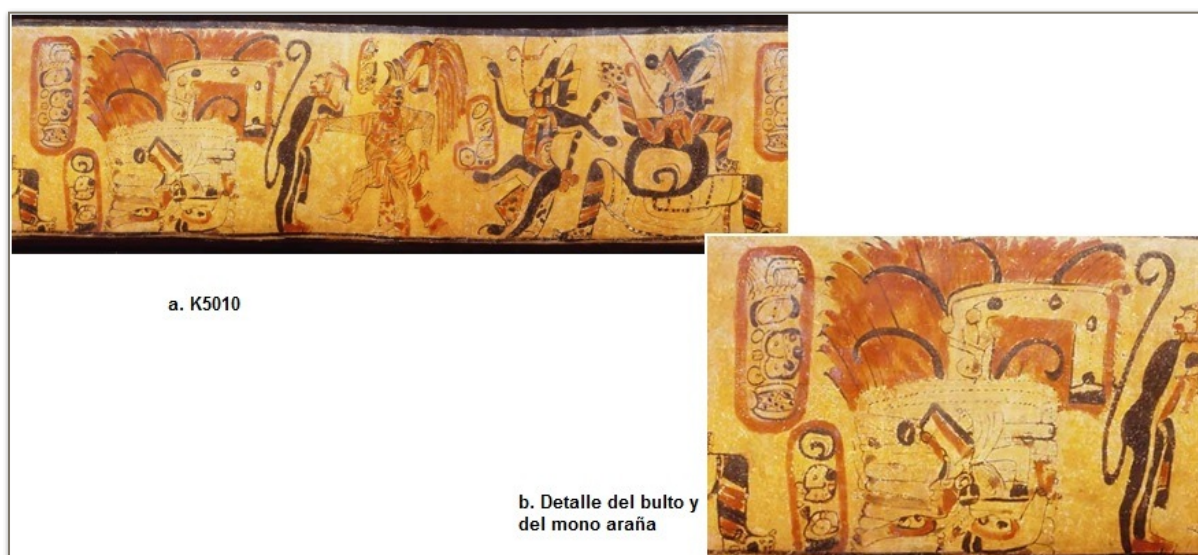


**Figura 114.** K7525 y Mono Araña. a. El vaso; b. Detalle del venado mono; c. K7152 con jarras con enemas, pulque y la cabeza de *Akan* sobre un tintero/jeringa similar al del K7525; d. Fragmento del K4946 en el que un mono danza con un venado junto a grandes jarras, una de ellas con pulque y jeringa de enemas.

Ante la escena de total descontrol etílico del jaguar danzan otros cuatro *way*: Tapir Jaguar, Pecarí de Fuego, “venado mono” y Tres Perros Blancos. El mono venado se llama *Chij maax* y es *way* de *Uxwitz*, Caracol. El K7525 entra dentro de la representación de rituales en los que se bebe en exceso y, al parecer, se suceden comportamientos extremos. De todas las criaturas que vemos en este magnífico cuenco, el caso mejor documentado es el del mono que se funde con el venado, ya que tenemos otros dos vasos a los que hemos hecho mención en el apartado de “venado mono con vegetación en boca”, el K7152 y el K4946, donde un mono con cuernos de venado baila con un venado del que sale una rama de amate.

En ambos ejemplos hay grandes ollas con un líquido listo para ser consumido en forma de enemas, y en el K7152 se da también la ambigua y curiosa coincidencia de presentar un tintero que tiene un doble uso: en el K7525 podría ser una jeringa ya que el “jaguar del enema” está con su babero y totalmente borracho, y en el K7152 el tintero parece actuar como el plato sobre el que reposa la cabeza de *Akan* (Figura 114c). Ambos iconos presentan esa posible versión de tintero por la tinta que recorre la abertura y que es exacta a cuando aparece como tintero en manos de los escribas. Además, en el K7152 está presente un Dios N con el tocado de red de algunos escribas y en sus manos una jeringa y un pequeño códice. Parece como si escritura y embriaguez también fueran de la mano, al menos en los contextos rituales.

Voy a concluir este apartado con una cerámica de estilo desconocido (el mismo del K8262), el K5010 (Figura 115), donde se está representando una escena doble que incluye, por un lado, una representación de humor ritual y, por otro, el surgimiento de un individuo de un gran fardo coronado por plumas y por una serpiente estilizada. Se trata de un way a tenor de su cláusula escrita y no leída, y, aunque no tiene otro similar con el que ser comparado, está dentro de los way que son atados rituales, entre ellos los Pelota de Hule.

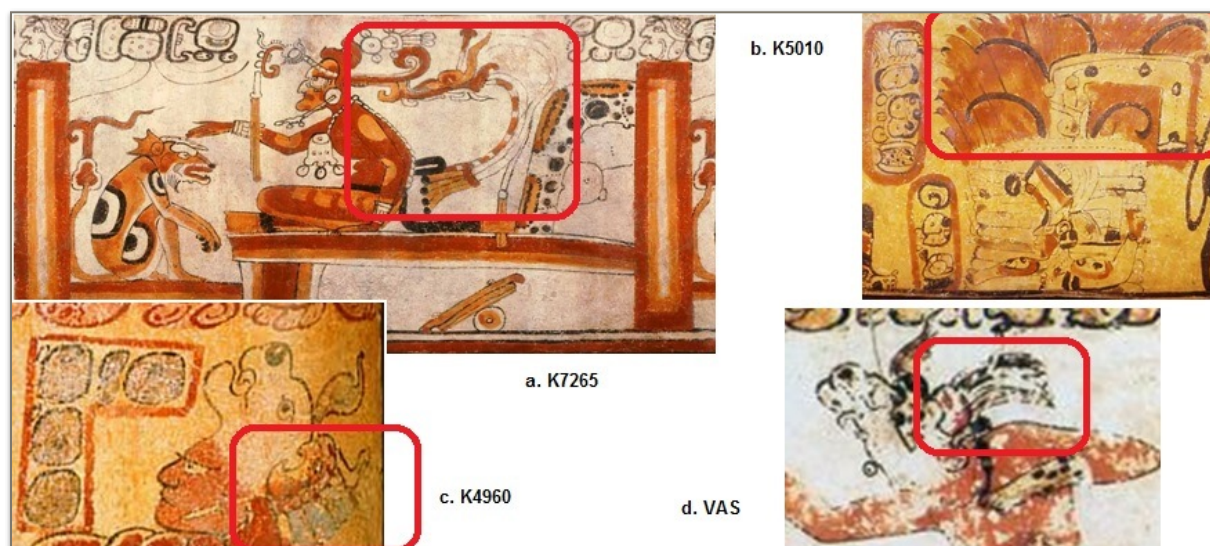


**Figura 115.** K5010 y el mono araña. a. La cerámica; b. Detalle del mono y el fardo way.

En esta inusual cerámica el mono araña, que no está identificado como way, sirve de nexo entre las dos escenas, la que recoge el surgimiento de un individuo desde el interior de un fardo way, y una danza de tintes grotescos entre un ser vestido con ropajes de red propios de los payasos rituales (Taube 1988; Stone y Zender 2011) con una boca en forma de “pico de pato”; a un segundo vestido de mono araña que está haciendo movimientos extravagantes, como si cayera al suelo; y a un tercero mezcla de hombre con garras de jaguar y con un enorme vientre hinchado, ocupado por una vírgula o espiral, que es un segundo way del tipo de los fardos atados, éste, en concreto, una Pelota de Hule identificable por su color negro (para más información ir al apartado Pelota de Hule).

Es algo que implica que los comportamientos asociados al mono araña tienen una vertiente de crítica al orden establecido propio de los payasos rituales, pero que, también, es una de las “puertas de acceso” a la realidad del way que está representada en el fardo que contempla el mono (Figura 115b). El individuo está renaciendo o adentrándose en una nueva realidad, de la que emerge a partir de su

bulto, que posiblemente tenga la misma función que los bultos ceremoniales que guardan los restos de los seres sagrados mientras están muertos. Es importante el gran adorno de plumas que se complementa con una serpiente estilizada, ya que se irá viendo que muchos de los seres humanos o de los dioses que están en contacto con los way lo llevan en su tocado de forma más o menos estilizada (Figura 116).

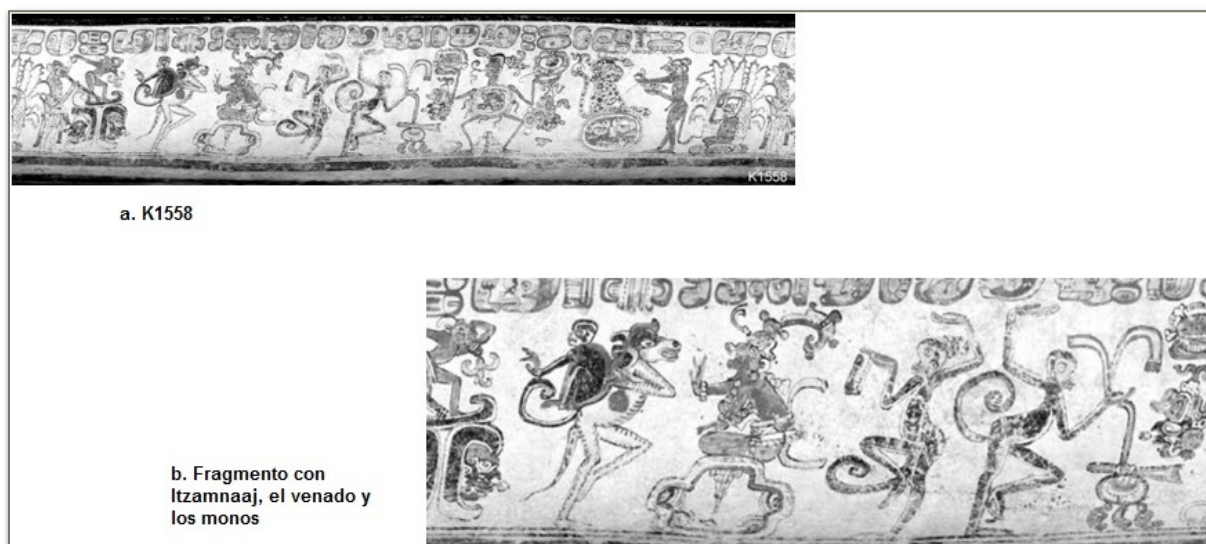


**Figura 116.** El motivo de la serpiente con un penacho de plumas. a. En la cabeza de *Itzamnaaj* mientras pone su mano sobre un animal con rasgos de coatí y de zorro; b. En el fardo del que sale un sujeto en el K5010; c. En la cabeza de perro del traje de este animal que lleva un individuo en el K4960; d. En el tocado de jaguar que lleva el way Jaguar Rojo en el Vaso de Altar de Sacrificios.

Pienso que el motivo de la serpiente con plumas hace referencia a un estado particular del ser, en el que se contacta la realidad del way. Y, añadiría, que *Itzamnaaj* es la fuente última de este estado, ya que la serpiente con plumas está surgiendo de su cabeza, y no en la forma estilizada de los casos con los way, en el K7265 (Figura 116a).

Finalmente muestro un cuenco, el K1558 (Figura 117), de contenido mítico, en el que *Itzamnaaj* recibe, en una cueva, a un venado que carga un mono a la espalda, mientras dos monos araña ejecutan una danza bufa a sus espaldas. Es la sanción de esta deidad suprema a estos comportamientos de los way en un tiempo en el que posiblemente éstos no lo eran, ya que ni la iconografía ni el texto -que no lo hay- indican que lo sean en este episodio.





**Figura 117.** K1558: a. El cuenco; b. Detalle del venado cargando a un mono, *Itzamnaaj* y dos monos bailando y haciendo movimientos exagerados.

También está presente el Dios N, el jaguar, el zorro con un tintero y un pincel y una gran planta de agave con un esqueleto dentro, todos personajes y actividades vistas en los vasos precedentes en clave del way. Sin duda una muestra de que estos seres, al menos los de imagen animal, tienen un vínculo muy estrecho con *Itzamnaaj* y el entorno nocturno (hay alusiones a la Luna con un armadillo que se tapa la nariz mientras un segundo zorro sopla una cerbatana) y del interior de la tierra.

### 3.1.7. EL MONO AULLADOR

Se llama *K'in to [?] Batz*, “sol...mono aullador”, y es el way de un sitio sin leer (Grube y Nahm 1994: 696). Lo vemos en SG145, K5070, K1743, K3459. Se trata de la especie *Alouatta pigra*, de hábitat y comportamiento arbóreo, especialmente activos al amanecer y al atardecer, es decir, con un ciclo de vida ligado a la salida y a la puesta de sol. Es un animal especialmente activo al amanecer, al que saluda con un poderoso rugido muy similar al del jaguar.

A partir de la salida del sol se dedican a alimentarse, siendo sus frutos preferidos los del cacao, así como todo tipo de hojas (en esto es similar al tapir, con



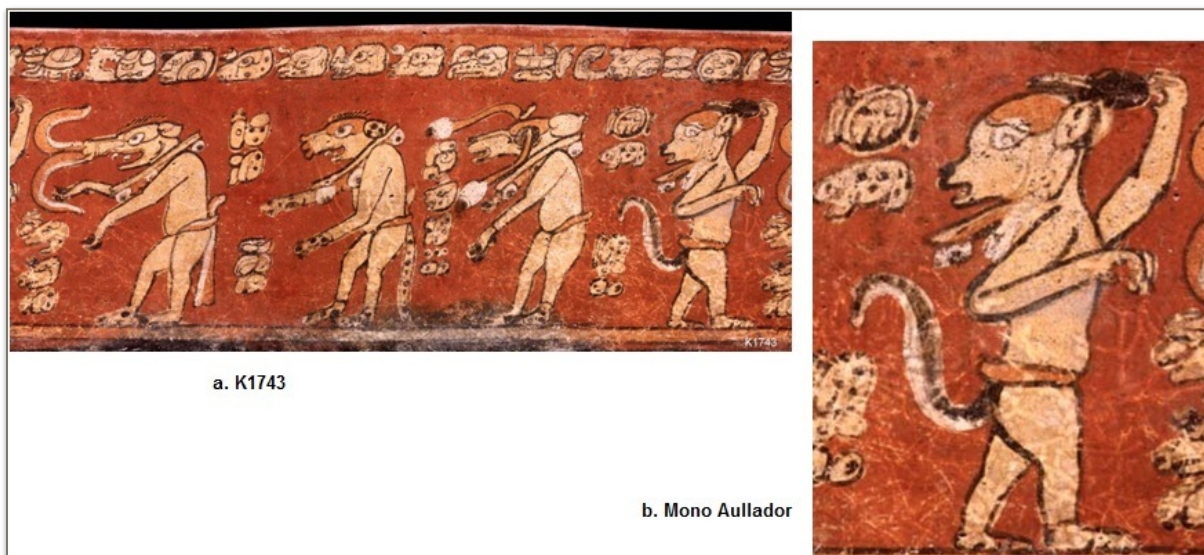
el que comparte muchos rituales como *way*)<sup>74</sup>. Esta alimentación es difícil de digerir y entran en un letargo que acompaña a una pesada digestión de doce horas de la que se repone al atardecer cuando retoma sus rugidos, definiendo, como sugiere Schlesinger (2001: 171), el tiempo cronológico de la selva al anunciar y despedir el sol, y es probable que ese sea el motivo de que lleve la palabra *k'in*, “sol”, en su nombre. Como *way*, parece ligado casi exclusivamente con el cacao, porque en sus imágenes aparece con una mazorca de cacao en la mano. Le vemos en el SG142, el K5070, el K1743 y K3459 (Figura 118).



**Figura 118.** El Mono Aullador del K3459. a. El vaso; b. Detalle del mono aullador.

En el K3459 lleva un cacao en la mano y camina detrás de un venado del que salen unas ramas terminadas en frutos redondos. En el K1743 (Figura 119) el venado está proyectando su visión al encuentro del pecarí y el tapir con el mono, que lleva en la mano una fruta negra, quizá un cacao, pero podría ser también copal. El mono carece de ojos y lleva una virgula como pupila.

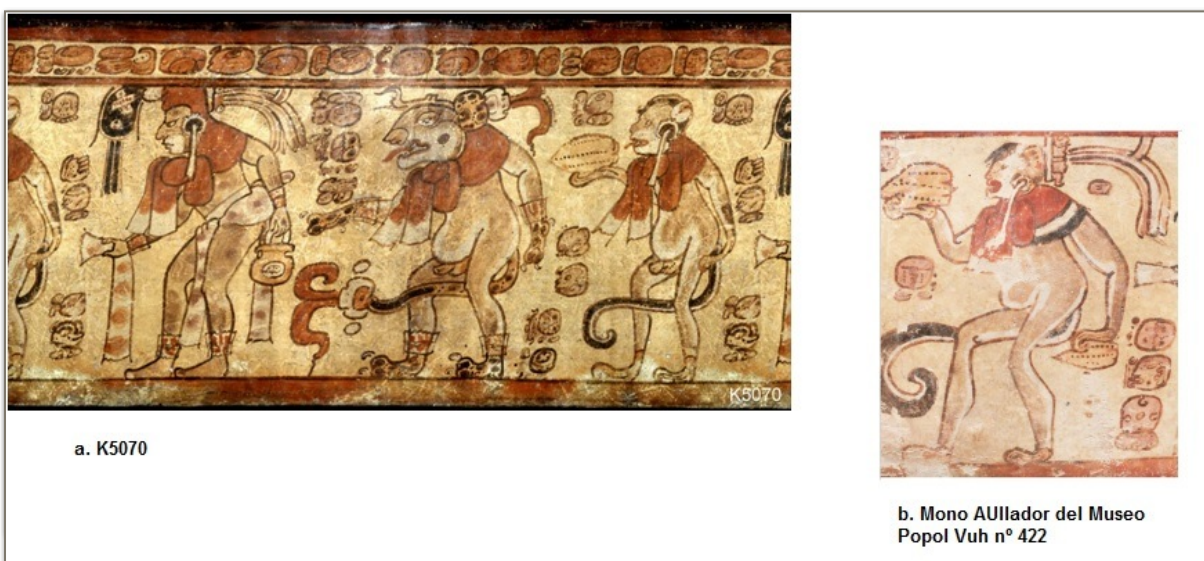
<sup>74</sup> Durante el final de la estación seca estos frutos del ficus a medio comer, que muchas veces dejan caer desde lo alto de los árboles, se convierten en el único elemento para nutrirse para los pecarís y otros animales terrestres como el tapir, ya que en esta época escasea la comida para ellos en el bosque (Schlesinger 2001: 171).



**Figura 119.** El Mono Aullador del K1743. a. La cerámica; b. Mono Aullador.

En el SG142 (ir a Figura 99) un venado con cabeza de serpiente está listo para emprender un viaje por la muerte ya que está entrando en su bulto.

Acompañan a este extraño Venado Serpiente el Ratón Amarillo pero bajo la fisonomía de *Akan* y Hombre o Muerte Glotona con un traje de piel de animal. El Mono Aullador camina junto a todos estos way, que aluden de un modo u otro a la muerte, llevando una gran mazorca de cacao en la mano. Este fruto puede ser una alusión al fruto cortado, por extensión a la cabeza cercenada, y, en definitiva, a la muerte entendida en clave vegetal. Una compleja metáfora para la vida humana, pero que sabemos que funcionaba entre los mayas clásicos si contemplamos a los ancestros de *Pakal* convertidos en árboles (Mc Anany 1995: Fig. 2.9), y entre los atitecos según el excelente trabajo de Carlsen y Pretchel (1991).



**Figura 120.** Mono aullador. a. Otras apariciones del Mono Aullador similares al SG142. b. K5070; b. Cerámica número 422 del Museo Popol Vuh.



El Mono Aullador con su gusto por el cacao y su conexión simbólica con el Sol se presenta como la entidad ideal para recoger esa metáfora de muerte y vida en clave vegetal. El cigarro que fuma es otra alusión a esa franja temporal y conceptual nocturna en la que el mono aullador se hace notar, cuando solo asoma una luz muy tenue, preludio del amanecer del Sol que está por venir y que está en el nombre del mono. La existencia de al menos otros tres vasos similares da cuenta de la popularidad de esta narrativa.

El K5070 (Figura 120a) reproduce casi a los mismos personajes del ejemplo anterior. El mono aullador mantiene las mismas características iconográficas. Hay otro vaso muy similar (Figura 120b) en la colección del Museo Popol Vuh (con el número 422), en el que el mono lleva un segundo cacao en la mano que alza y un tercero en la otra, junto a su zona anal. En estos vasos el mono aullador vuelve a estar conectado con el fruto cortado del cacao, mientras que sus acompañantes aluden a la muerte, en particular *Akan*, que ya aparece como tal con el nombre de “*Akan* que arroja la piedra” y el Tapir Jaguar. En ese balance entre muerte y vida el mono aullador parece tener un papel de “pivote”, ya que su alargada figura camina hacia una dirección pero mira hacia otra en varios ejemplos, por lo que este extraño comportamiento no puede ser casual. Se ha visto en el K1743, y se repite en el K4963 como vemos a continuación

En el K4963 (Figura 121) el Mono Aullador entra en una nueva temática que le relaciona con la noche, un contexto más relacionado con su innegable vinculación con el Sol, en concreto con el Sol del Inframundo.



Figura 121. K4963.

Un signo ondulado “*kaban*” en la parte superior indica que la reunión de *way* tiene lugar en el interior de la tierra, algo que se apoya, además, en el Jaguar de Fuego, de significado cercano al Sol en el Inframundo<sup>75</sup>, el Perro que también está siempre en contextos de muerte y en una pelota de hule con un esqueleto dentro. El cuerpo del mono se dirige al trío perro/esqueleto/jaguar, claramente vinculado al complejo conceptual noche/enfermedad/muerte, pero su cabeza se gira hacia una segunda pelota de hule que tiene un joven con una banda en la cabeza en su interior, y rayos emanando, en claro contraste con la pelota del esqueleto, que no los tiene. Es evidente que esta última se refiere a un astro en su posición nocturna en la que no emite luz, y el otro a uno diurno, que sí lo hace.

Algo que tiene sentido ya que el Mono Aullador anuncia la salida del Sol justo antes de que ello suceda, con el aullido que recuerda al de un jaguar, un ser con el que, en este vaso, está en contacto. Es una cerámica que se ha decantado por entender el ciclo nocturno y su finalización en clave astral conectada con los *way*, ya que las pelotas de hule son una clase muy particular de *way*, el Jaguar de Fuego está muy próximo en su iconografía al Dios Solar del Inframundo, y el perro es un animal nocturno que ladra cuando hay luna llena, algo que podría estar siendo reflejado en este ejemplo.

La serpiente ondulante con penachos de plumas, que no está acompañada de texto que aclare quién es, posiblemente se trate de la que aparece vinculada a situaciones liminales del *way*. La actitud belicosa del jaguar tiñe de un innegable carácter agresivo a todos estos *way* cuyo significado está muy cercano al movimiento de los astros a lo largo de la noche y el amanecer. Es una cualidad conjunta de todos ellos que dota de un nivel de lectura al *way*, en este vaso, vinculado nuevamente con la noche, pero vista en clave de los fenómenos astronómicos que suceden en ella.

---

<sup>75</sup> El rostro del Jaguar del Inframundo decora muchas de las urnas funerarias del Clásico maya, dejando constancia de su innegable asociación con la muerte, en concreto con el momento en que la muerte, o el Inframundo por el que transita el muerto, calcina con su calor abrasador sus restos físicos.



### 3.1.8. COATÍ COLA DE FUEGO

Es un way cuya imagen hace honor a su nombre leído por Grube y Nahm (1994: 699) como *Kah'k Neh Tzu'tz'i*, de larga cola peluda junto a la que hay un signo *ajaw*, un *K'awil*, una flor, o un espejo de los que sale una gran llamarada de fuego. Destaca su oreja “dentada”, en lugar de la suya, que es redondeada.

También se le ve en contextos ajenos al way donde aparece, al igual que se ha visto en el caso del venado y del mono, muy ligado a *Itzamnaaj*. Puede ser su prisionero o su sirviente, ya que aparece con una cuerda al cuello, y son varios los ejemplos, y en diferentes estilos, en los que se ve a este dios dando órdenes o hablando con un coatí. Ello demuestra el importante papel de este animal en la mitología maya, que ha llegado hasta el Popol Vuh donde uno de los Abuelos Creadores es el Gran Coatí Blanco. En el K555 (Figura 122), *Itzamnaaj* da una orden al coatí mientras *Chak* parece que va a golpear con su hacha a un enorme mamífero ungulado, que tiene dos extrañas y pequeñas criaturas sobre él. De espaldas a *Itzamnaaj* se ve la cabeza del mes del dios *Pax* del que sale una planta de nenúfar con un ave acuática sobre ella. Junto al *Pax* yace un buitre antropomorfo abatido por *Hun Ajaw*.



Figura 122. K555.

Este vaso demuestra la relación de confianza entre coatí e *Itzamnaaj*, ya que el coatí está tocando los pies del dios, un gesto de familiaridad, aunque el primero está claramente sometido a este último como su prisionero, algo que no se veía cuando el dios recibía al venado o a los monos. También se está aludiendo a épocas o eras

pasadas, con el abatimiento del buitre y la cabeza de *Pax* con nenúfares, y con la presencia de *Chak* blandiendo su hacha hacia un enorme ungulado que podría estar haciendo las veces de las colinas o piedras que abre en los mitos recogidos en las cerámicas códice (García Barrios 2008).

En el K4548 (Figura 123) se repite la escena del dios sentado en su trono alargando la mano hacia el coatí, pero se ve una serpiente con plumas, esquemática, detrás de *Itzamnaaj*, un motivo que se repite en escenas entre este dios y los *way*, porque en la siguiente escena hay una versión de *Akan* sosteniendo una gran piedra, mientras conversa con *Hun Ajaw*. Vemos que, de nuevo, se repite la presencia de este Gemelo en conjunción con el coatí, como en el K555. Es posible que entre ambos existiere un fuerte vínculo, porque el coatí lleva la mancha negra de *Hun Ajaw* en la mejilla, amén de compartir narrativas en las que el tercer protagonista es *Itzamnaaj*.



**Figura 123.** K4548.

Finalmente, el K7265 (Figura 124) recoge la misma escena de *Itzmanaaj* en su trono, gran pectoral de concha, tocando la cabeza de un coatí, con la cola con fuego y rasgos de zorro por sus patillas. El dios tiene en su tocado la misma serpiente estilizada con las plumas. Bajo el trono, esta vez de mampostería con un gran cojín con piel de jaguar, se ve un espejo de los que se utilizan en otras cerámicas en rituales de adivinación.





**Figura 124.** K7265.

Estos ejemplos fuera del contexto way ponen de manifiesto la relación especial del coati con el dios supremo, una relación que parece basada en la sumisión ya que el animal es el prisionero del dios. También evidencia que la presencia del coati está relacionada en dos ejemplos, el K555 y el K4548, con la también presencia de *Hun Ajaw*. De hecho, el K4836 (Figura 125) muestra a dos *Hun Ajaw* sentados con un coati con una mancha negra en el lomo, que arroja fuego o humo por su boca a sus espaldas, todos con una mancha negra en la mejilla.



**Figura 125.** K4836.

Los coatis tienen un hocico alargado y una oreja redondeada, son amigables y viven en los árboles, de los que sólo bajan para comer. Sin embargo este carácter amable, casi de mascota, se diluye cuando se contempla su imagen de way. De entrada llama la atención una oreja dentada que se asemeja a “la oreja del chiclero”, causada por una enfermedad llamada leishmaniasis, cuyo origen es un parásito que se transmite por la picadura de la hembra del mosquito flebotomino (*Phlebotominae*), y que causa úlceras en el cuerpo, especialmente en las orejas de los perros y de los mamíferos, incluidas las de los hombres.

El coatí tiene, además de la mencionada oreja, arrugas en la cara cuando su imagen está recogida en cerámica “códice”. Otro detalle curioso de su iconografía es que sus ojos siempre están dirigidos hacia atrás, contemplando su cola. Es decir que, como way, la iconografía fundamental del coatí es su oreja dentada y su cola con fuego, rasgos iconográficos que recuerdan a enfermedades que cursan en las zonas boscosas (por otra parte el hábitat de los coatíes). Parece como si, con su oreja dentada y su cola con fuego, fueran la imagen de una enfermedad ulcerosa que causa con dolor, carne viva y fiebre. Quizá su significado se haga extensivo a los distintos tipos de enfermedades que cursan con síntomas similares y que se consideran residen en la selva. El K5367 (Figura 126) parece centrarse en este tipo de significado.



**Figura 126.** K5367.

El Coatí Cola de Fuego está en compañía del Murciélago de Fuego y de Jaguar de Fuego, ambos way relacionados con la muerte y con el calor y, de ahí posiblemente con la fiebre. Es evidente, pues, que el vínculo común entre los tres es el fuego: el que rodea a un jaguar que está sentado, y, por tanto, sin realizar ninguna actividad potencialmente dañina; un murciélago que lo arroja por la boca y cuyas alas con ojos de muerto y su nariz cortante son alusivas a muertes que cursan por la pérdida de la cabeza; y, finalmente, el coatí, cuyo fuego se concentra en la cola. Si la oreja del coatí es el síntoma de que este way es la imagen o la causa de la leishmaniasis, es muy posible que los otros dos personajes aludan a enfermedades que causan con distintos tipos de “fuegos”, es decir, fiebres, úlceras, ardores.



Otro vaso que encuadra al coatí en lo que parece ser un catálogo de enfermedades que residen en el espacio conceptual del bosque es el K927, donde le vemos sobre el Pecarí de Fuego y sosteniendo, a su vez, a un venado serpiente que sale de su bulto (Figura 127).



**Figura 127.** El K927 y el coatí. a. el vaso; b. detalle del Coatí Cola de Fuego.

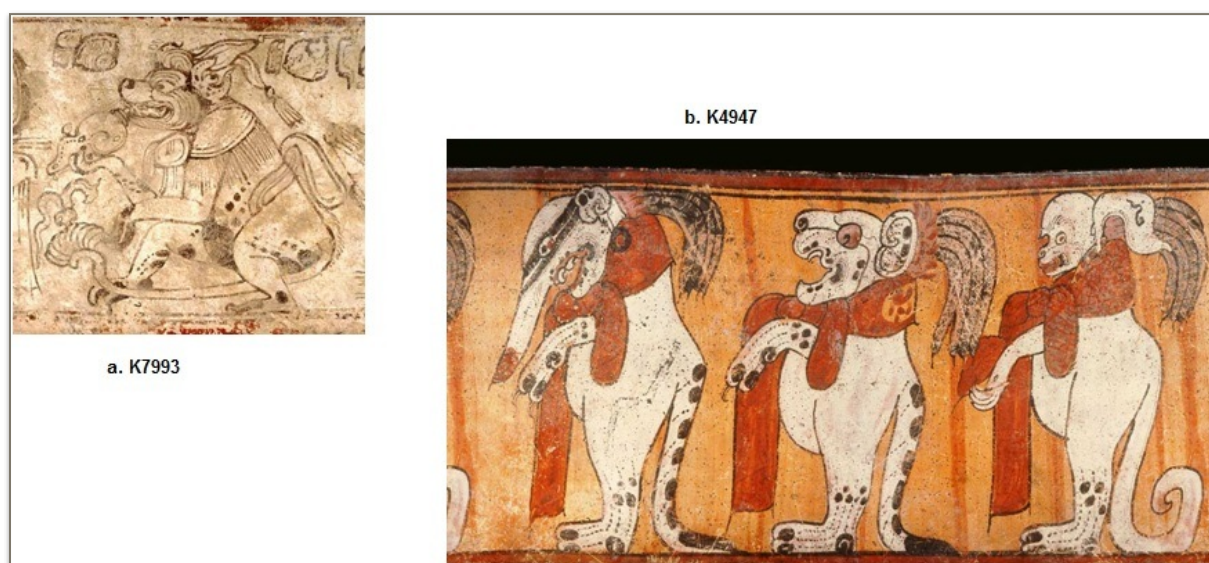
El Coatí Cola de Fuego presenta una iconografía que relaciona específicamente su significado con la vegetación arbórea puesto que lo más característico, su cola, es una rama de árbol que termina en una flor de la que emana fuego, una variante del T535, poniendo de manifiesto que su posesión, en este caso por parte del sitio de Tikal, pasa por línea masculina. Además lleva el collar de ojos, y se apoya en el fuego del pecarí mientras que con una pata señala al venado. Sobre él se encuentra el way de Calakmul, *Chihil Muyal Chan*<sup>76</sup>. Estaría afirmando que su significado, y en este contexto es de muerte por su collar de ojos, tiene su origen en el bosque. Si tal significado fuera que es la imagen de la “enfermedad del chiclero”, no cabe duda que se conceptualiza como originaria de la selva, y, por analogía simbólica, en el Inframundo.

Además de este significado, muy relacionado con la enfermedad y la muerte visto en estos dos ejemplos, el coatí “esconde” a un payaso ritual. Es algo que se puede deducir de su lenguaje corporal y de la narrativa en la que se inserta, y que lo aproxima al papel de bufón que juega el coatí en muchos rituales agrícolas de Belice

<sup>76</sup> Es imposible determinar si el ranking posicional en este vaso tiene alguna implicación política, pero lo cierto es que el way de Tikal está “debajo” del de Calakmul, y este vaso fue manufacturado en Naranjo, un sitio enemigo de Tikal y aliado de Calakmul.

(Thompson 1930: 111) y de la península de Yucatán, donde es un símbolo de fertilidad vinculada a los frutos de los árboles, una fertilidad vista en clave de humor ya que hombres vestidos de coatí se suben a los árboles y tiran frutas a los asistentes demostrando su carácter juguetón y sus artes de payasos rituales ligados a la abundancia de comida<sup>77</sup> (Schlesinger 2001: 178, citando a Redfield 1935).

Al analizar el Mono Araña ya vimos las posibilidades bufonescas del coatí, en particular en el K7993 (ir a Figuras 111 y 112d), donde emula a *Wuk/Ik' Si'ip* con el sonido de su caracola mientras ríe y cae de espaldas. Hay que señalar que, en la serie de cerámicas donde está imitando a este dios, su piel tiene unas manchas en forma de puntos de los que salen otros decrecientes, que están localizados en las extremidades y en el vientre. No son sus manchas de animal, que no las tiene, ni de jaguar, a las que recuerda porque son manchas, pero ni su disposición, ni su color se parecen en absoluto. Estas manchas en la piel se ven también en la serie de vasos de estilo *Ik'*, en las que aparecen hombres vestidos con pesados trajes de animal (ver Figura 128).



**Figura 128.** Las manchas del coatí. a. En el K7993; b. K4947.

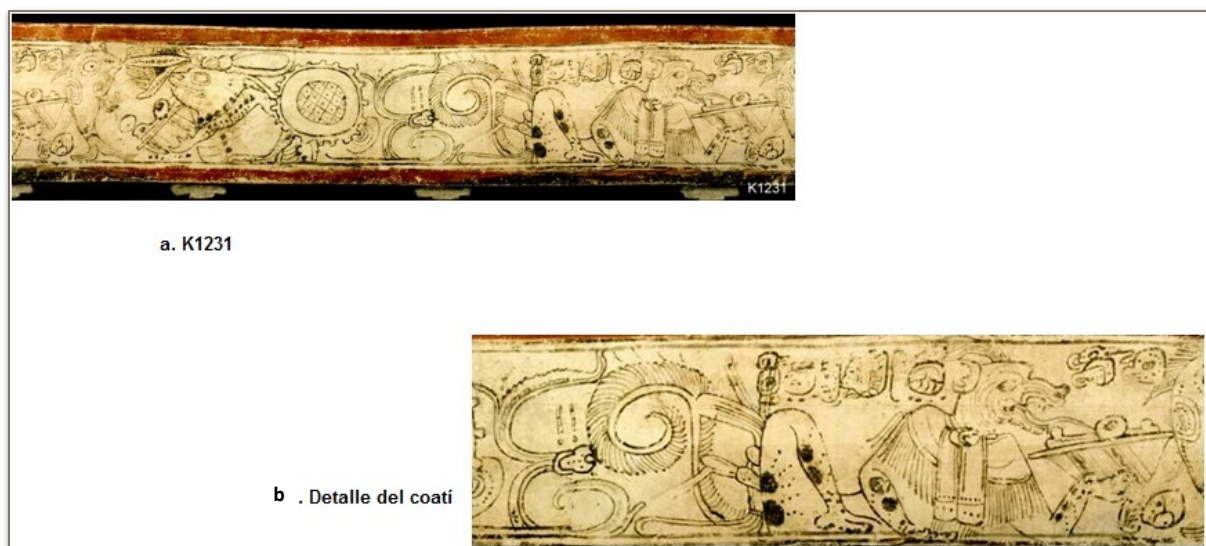
En la K998 (Figura 129) el coatí parece burlarse de una situación en que un árbol *Pax* está siendo arrancado del suelo por una serpiente ante *Wuk/Ik'Si'ip*.

<sup>77</sup> Esto lo hacen en una ceremonia que empieza con la tala de una gran ceiba del bosque, que se trae al centro del pueblo, a la que se sube un payaso vestido de coatí y empieza a tirar fruta a todos los asistentes cual mono en la selva de cualquier ciudad/ruina maya en la actualidad.



**Figura 129.** K998 y el coatí: a. El K998 donde el coatí asiste a la caída de un árbol; b. El K2706: episodio mitológico similar en el que no cabe la broma.

El coatí está con una cabeza de dios en la mano (no se distingue de qué divinidad se trata), bailando, muy grueso, mientras mira la cabeza y se ríe de la situación que contempla. Una situación mítica que puede tener su versión “seria” en el K2706 (Figura 129b), con un árbol *Pax* con una serpiente enrollada en su tronco y una cabeza humana en su base, que se está inclinando, al parecer por la presión de la serpiente. En el resto de las apariciones del Coatí Cola de Fuego se le ve con el mono, ansioso ante su plato de comida como en el K1809 y K1181 (Figura 130 y Figura 131). Este último ejemplo integra a los dos acompañantes del coatí, el mono y el sapo.



**Figura 130.** K1231 y el coatí. a. El cuenco; b. Detalle del Coatí Cola de Fuego.

En el K1231 (Figura 132) repite junto al sapo. Parece estar lamiendo la comida humana con su lengua, mientras que mira hacia atrás, fijando la vista en su gran cola peluda, donde hay un ajaw o una ocarina, un silbato que se encuentra muchas veces con la forma de un coatí (Benson 1997: 44).





**Figura 131.** K1181.



**Figura 132.** K1809.

En el K4116 (Figura 133) se reproduce de nuevo la asociación coatí/sapo presidida por el gusto que demuestran ambos por su comida y el gran tamaño del pez que picotea el nenúfar del sapo.



**Figura 133.** K4116.

El coatí siempre está poseído por Tikal, poniendo de manifiesto que esta ciudad, a través de su way, podría estar vinculada a *Itzamnaaj*, ya que el coatí aparece como su mascota y su prisionero. En este sentido se podría prolongar el contenido de la hipótesis y proponer que el Coatí Cola de Fuego, por ende Tikal, sería el ejecutor de los mandatos de *Itzamnaaj*, pero dejo claro que es una posibilidad altamente sensible. Hay que recordar que Calakmul se conecta, también a través de su way Venado Serpiente, con el *Wuk /Ik' Si'ip*, Dios de los Animales y



del bosque, lo mismo que con *K'awiil*, que también aparece en la cola de su way Venado *boa* Serpiente. Esta posible dicotomía entre los “patrones” divinos de los dos grandes centros rivales del Clásico Tardío parece tener un reflejo en el mundo de sus way. Sabido es que las cerámicas de estilo “códice” se producían en el entorno de Calakmul. Pues bien, en casi todas las cerámicas de este estilo el Coatí Cola de Fuego cumple el papel de un bufón licencioso, como si se hubiera querido disfrutar de la tensión entre estos dos grandes centros en clave de humor, al menos desde el punto de vista de Calakmul, porque no se tiene conocimiento de escenas similares en el estilo de Tikal o de las ciudades bajo su influencia, como Motul de San José o El Zotz y Uaxactún.

### 3.1.9. EL SAPO

Es un way que aparece casi exclusivamente en estilo “códice”, en el ritual del plato, con una iconografía que varía en unos pocos detalles. Su cuerpo siempre es muy grueso y con una cara en el lomo, que Grube y Nahm (1994: 701) identifican como el logograma *TZUK*, que se traduce por “partición”, “parte”, “provincia” (Kettunen y Helmke 2010: 181). Sin embargo, se trata de una identificación muy comprometida, porque también recuerda al rostro para el vocablo *k'uh*, “dios”. Por lo demás lleva siempre un largo collar hecho con cuentas muy gruesas, idéntico al que lleva el dios de la caza cuando sale de Venado Serpiente. También lleva siempre un tocado prendido en su oreja por un motivo con tres puntos, un motivo que se repite en iconografía maya, y que parece corresponderse con el icono que señala a las orejas de los reptiles, por lo que en este contexto indica que el sapo es considerado un reptil ya que entiende el mundo como uno de ellos.

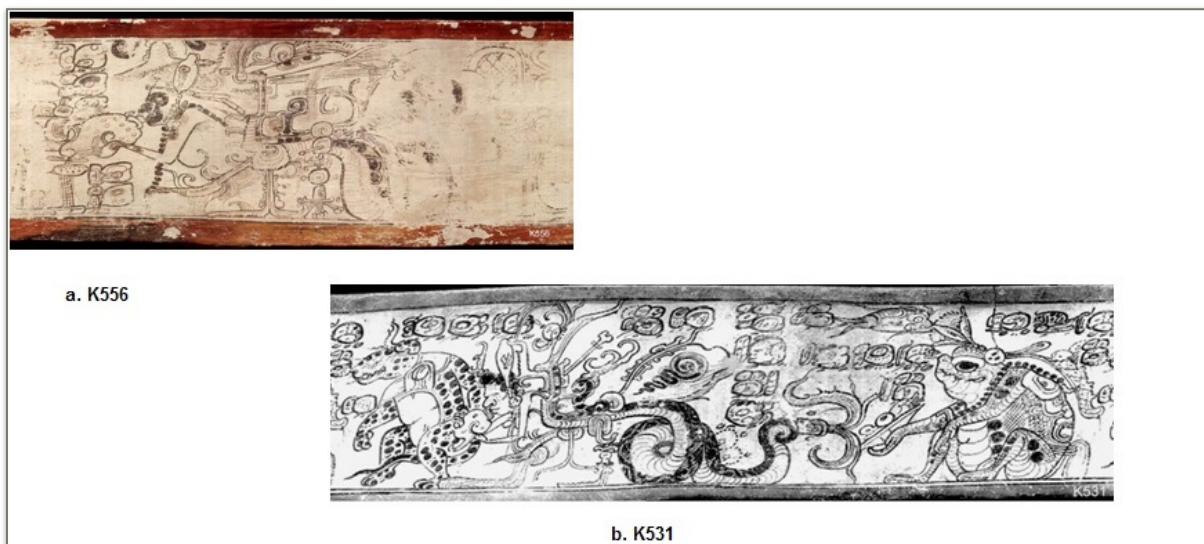
El tocado es siempre el mismo, un pez con la cola en horquilla que picotea en un nenúfar, un tocado reproduce el hábitat del sapo en el momento de su nacimiento, las aguas de los cenotes. Lo que sí cambia en la iconografía del sapo son sus ojos, que pueden estar abiertos, inexistentes, o con un *k'in*. Fuera del contexto way se le encuentra en el K7727 (Figura 134), en uno de los tres episodios narrativos de este conocido vaso, en el que *Itzamnaaj* juega con unos pajaritos que le da un niño.



**Figura 134.** K7727.

Previamente hay un episodio que recoge la charla entre una mujer con su niño a la espalda y un personaje sentado en una piedra animada y que lleva un tocado de jaguar. Y junto a la mujer sentada está el sapo que ha dejado de lado su faceta acuática tan evidente cuando es un *way*, y que hace referencia al momento en que nace y se reproduce. Aquí se vincula con su ciclo de vida terrestre, en el que se entierra durante varios meses: lleva una gran piedra sobre su cabeza, que toca *Hun Ajaw*, al tiempo que se dirige al sapo que lleva una enorme carga a mecawal. Tiene un bastón en la mano y un enorme sombrero que cubre su fardo, donde lo que más destaca es un plato con un pequeño bebé dentro cuya mirada enlaza esta escena con la conversación entre el hombre y la mujer.

Como *way* hace primar su faceta acuática, de ser que da a luz en las lagunas y cenotes, y que es extremadamente prolífico, de ahí posiblemente su apariencia oronda y robusta que es muy posible haga extensible a las aguas del cenote en el momento en que se establecen o se crean, ya que la flor y el pez están incluidos en su imagen. Aparece en tres contextos bien definidos: el primero, como el que entrega el plato con comida humana a *Wuk/ik'Si'ip* (Figura 135), o a un malhumorado pavo en el K2041 (Figura 136).

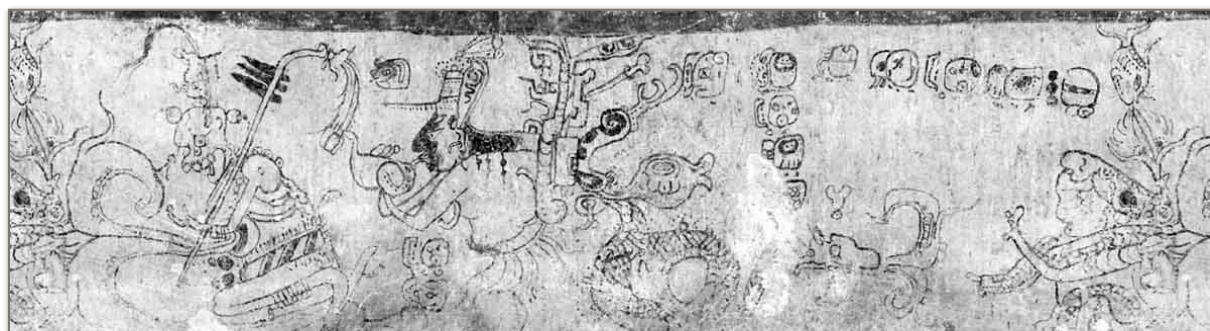


**Figura 135.** El sapo y Venado Serpiente y *Wuk Si'ip*. a. K556 donde la parte del sapo está erosionada pero se puede ver la hoja del nenúfar y la mano con el plato; b. K531 con dos way de Calakmul, Venado Serpiente y la Fiera Predatoria con el Sol en el Centro.



**Figura 136.** K2041.

Algo que parece evidente en algunas cerámicas es lo que sucede si el sapo no tiene el plato: muerte. Hay tres cerámicas que ahondan en ese tema. En la primera, K1646 (Figura 137), con *Wuk/Ik'Si'ip* y Muerte Fuego en el Centro.



**Figura 137.** K1646.

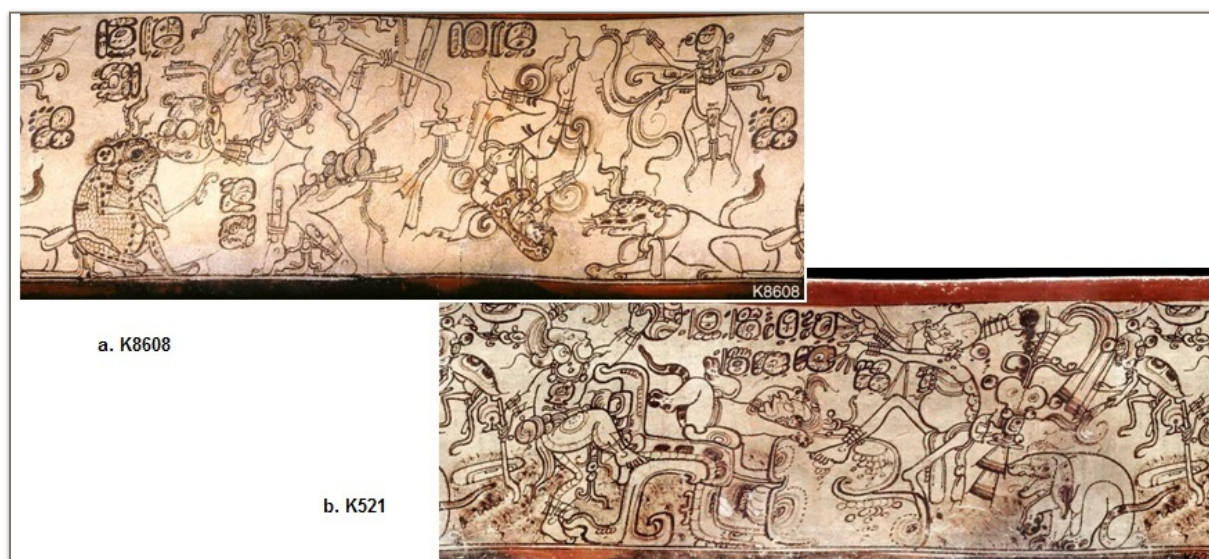


Y, en la segunda, la K1652 (Figura 138) con Muerte Fuego en el Centro y el Jaguar de las Estrellas.



**Figura 138.** K1652.

El K8606 (Figura 139a) refleja la danza entre el sapo y un way *Chak* enfermo, mientras en una segunda escena acechan tres way de connotaciones letales: *Akan* que cae boca abajo, “perro jaguar” y la luciérnaga. Amén de la presentación poco habitual de *Chak*, casi siempre saludable y vigoroso, lo interesante es que el texto dice que es un way de nombre *Tata B'ak Chaahk*, *Chaahk* de los Huesos Gruesos (García Barrios 2008: 386), aunque no se indica ningún poseedor. Es posible que no se trate del dios en toda su complejidad, sino, simplemente Rayo (Moreno 2011: 133).



**Figura 139.** El K8608 con el sapo y *Chak* y otros way que participan en el mito del “baby jaguar”. a. El K8608; b. El K521 donde también están *Chak* como dios, el perro jaguar y la luciérnaga.



La lectura/interpretación de la cerámica propone un significado poco amable para las entidades way, a las que presenta como pertenecientes al entorno de la muerte y de la enfermedad, incluso si son divinidades vigorosas en otros contextos.

### 3.1.10. EL PAVO

Hay dos personajes que responden a los rasgos de un pavo. Uno de ellos es un guajalote arquetípico y se ve sólo en estilo “códice”, mientras que el otro tiene rasgos de buitre y sólo se ve una vez, en el K927. El nombre del primero fue leído por Grube y Nahm (1994: 703) como *tzu'tz a'kach*, Pava Coatí, aunque su imagen no responde ni a uno ni a otro, ya que es un pavo macho con la cola desplegada, el moco hinchado y sin ningún rasgo de coatí, salvo el nicho conceptual que comparte con este mamífero, el hábitat arbóreo. Su imagen de un pavo con la cola desplegada, el moco hinchado y emitiendo un sonido, le representan en su momento de celo, algo que está alejado del comportamiento correcto que se espera de un ser que vive dentro de las reglas sociales de los mayas, en las que prevalece la mesura y la contención. Esa desmesura es la que presentan también, por otro lado, dos way que conoceremos en apartados posteriores, el Tapir Jaguar y el Hombre/Muerte Glotona, con los que comparte nicho de significado: presuntuosos, presumidos (innegable en el caso del pavo con su cola desplegada), orondos y malhumorados o negligentes.

De lo que no cabe duda es de que se ha representado al pavo como un ser muy poderoso y, como todo aquel que detenta el poder, susceptible de hacer lo mejor y lo peor. El que reciba un plato con comida humana, porque se alimenta de ellos, o porque recibe sacrificios humanos para recibir sus favores, le emplaza dentro de las entidades vistas como malignas para el género humano<sup>78</sup>. En un caso es el sapo el que le entrega el plato en el K2041 (ir a Figura 136); y en otro, el K2010 (Figura 140) aparece con el mono araña que también tiene uno y abre su saco con semillas de cacao.

---

<sup>78</sup> El pavo es la encarnación de un espíritu maligno entre los mexicas (Nicholas Lastanopoulos, comunicación personal, 2012). Entre los mayas contemporáneos choles existe la figura del *Ajtso'*, un brujo que puede tomar forma de pavo (Aulie y Aulie 1978: 28), definido en el diccionario mencionado como “espíritu malo que toma forma de brujo”.



**Figura 140.** K2010.

La Pava Coatí tiene otro compañero con el que interactúa, el Pecarí de Fuego, una entidad way que no aparece con demasiada frecuencia, y que, como la Pava Coatí, no tiene ningún propietario. El pecarí fue un animal de gran importancia en la mitología maya, algunos de cuyos fragmentos han quedado recogidos en vasos del periodo Clásico.

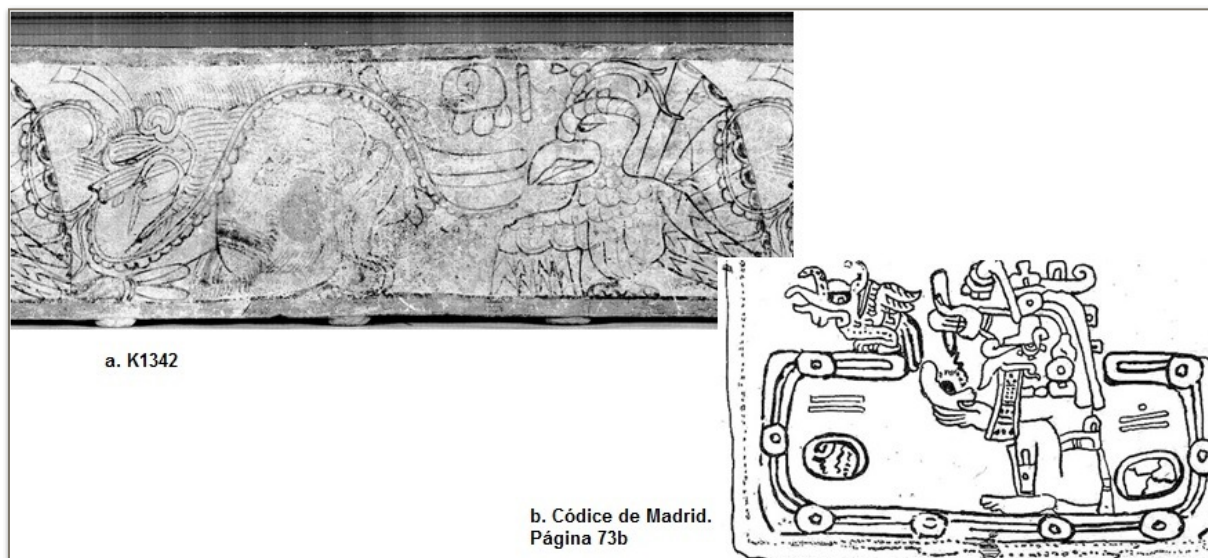
Los vemos en el K1001 y K1342 (Figura 141 y Figura 142), con la misma temática pero una ejecución muy diferente. En ellos la gran llamarada del pecarí parece querer alcanzar a la Pava, pero las plumas de su cola parecen ejercer de barrera para que eso no ocurra. Esas plumas están punteadas con unos signos que se ha propuesto significan líquido, agua, y, centradas en un ave, lluvia<sup>79</sup>. Quizá una lluvia especialmente abundante, como lo que indica el cuerpo rebosante de carne del pavo, una lluvia que, en ese caso, puede resultar perjudicial por exceso.

El tipo de fuego emana el pecarí tiene todos los visos de ser un fuego que demuestra la ira de este animal, como veremos en su apartado. Estas dos cerámicas inciden en estos seres way, enigmáticos por su escasa recurrencia y por no pertenecer a nadie, como unas entidades que están siendo presentadas como desequilibrantes en cuanto a su tamaño y calor/ira que emiten.

<sup>79</sup> Aunque se trata de una imagen de un periodo posterior, en la página 73b del Códice de Madrid (Figura 142b) se ve a *Chak* en el interior de un cenote pintando la cola de un pavo. También son habituales las ofrendas de pavos y pecaríes en ceremonias para pedir lluvia, (Bassie Sweet 2008: 75).



**Figura 141.** K1001.



**Figura 142.** El K1342 y el pavo y *Chak*. a. La cerámica; b. Página 73b del Códice de Madrid donde *Chak*, en el interior de un cenote, pinta las plumas de un pavo.

La única aparición del pavo como way en un contexto ajeno al de estos ejemplos en estilo “códice” lo tenemos en el K927, el espectacular vaso manufacturado en Naranjo (Figura 143).



**Figura 143.** a. El K927; b. El pavo.

Ahí vemos representada a un ave con rasgos de pavo y de buitre y que no responde al nombre de Pava Coatí. De hecho su nombre no ha podido ser leído, pero su moco colgante indica que, al menos, está considerado en parte como un pavo. El K927 representa a doce *way* ordenados por columnas. Este pavo tiene rasgos de buitre en la protuberancia del pico y en las patas sin garras, un ave que sí que está relacionada con la muerte y la enfermedad, en particular, y a la vista de sus acompañantes, *Akan* y el Zorro, con las que cursan a partir de beber en exceso.

### 3.1.11. PECARÍ DE FUEGO

El pecarí aparece como *way* en diferentes estilos cerámicos. Se le reconoce fácilmente por su iconografía y por la escritura que le acompaña. Su imagen refleja al mamífero terrestre de patas unguladas y pelo crespo, con su nariz roma y circular de la que sale un tremendo fuego. Sus orejas, de natural puntiagudas, pueden ser de perro o de coatí; el perro una entidad vinculada a la muerte y el coatí a una enfermedad ulcerosa, muy posiblemente la leishmaniasis. Este importante rasgo iconográfico avisa de que su significado cambia el matiz del pecarí como criatura mitológica vinculada al Sol, porque, aunque contiene el fuego en su interior, el contexto en que aparece lo aproxima al del binomio muerte/enfermedad.

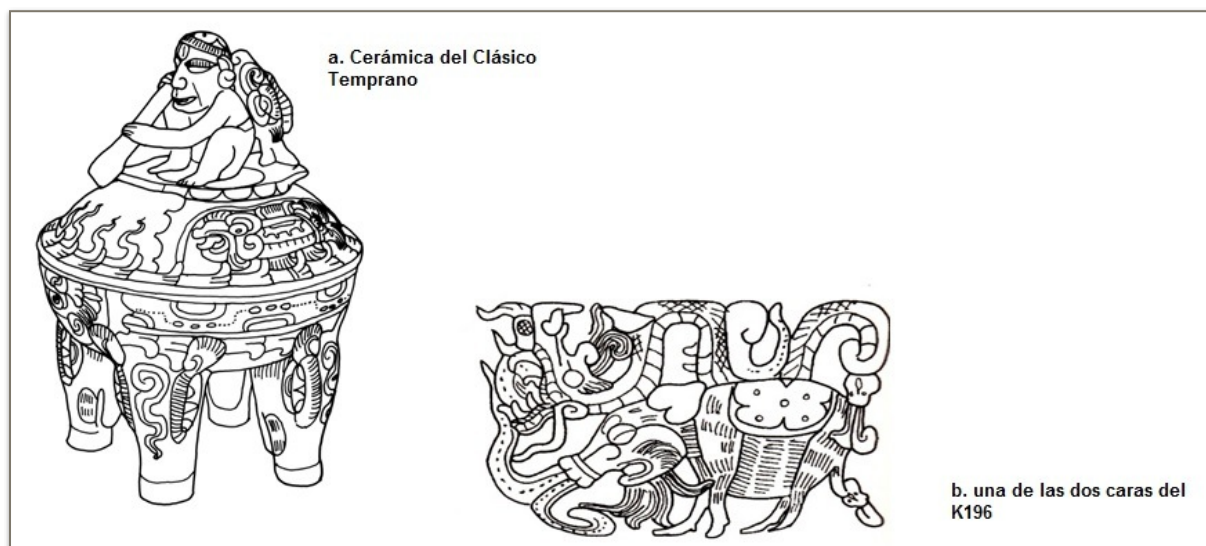
Su nombre como *way* es *k'ahk' chitam* (Grube y Nahm 1994: 698) y no pertenece a ningún lugar como *way* en los ejemplos encontrados. Se le ve en el vaso de estilo Naranja que reúne a doce *way* (K927), compartiendo con otros *way* borracheras y comidas rituales (K7525), y participando en el ritual del plato con restos humanos junto con un pavo o un mono araña (K1001, K1203, K1342). Como se ve, no son muy numerosas sus apariciones como *way*. En cambio, su imagen en otros contextos es más frecuente, en especial compartiendo escena con seres divinos, ya desde tiempos del Clásico Temprano. Su característica más acusada como *way*, la gran llamarada que sale de su nariz, tiene su origen en uno de esos contextos<sup>80</sup>, en concreto en el que le vincula con la divinidad solar diurna. La relación

---

<sup>80</sup> El pecarí aparece asociado con las estrellas y constelaciones (Pared Norte del Edificio de Bonampak, Relieve de Las Monjas de Chichén Itzá), o con dioses a los que, generalmente, sirve de asiento o de montura, en particular a *Itzamnaaj* (K8622, K1991, K2946), y al Dios L (K4966).



del pecarí con el dios solar es la misma en todos los ejemplos (ver Figura 144). En ambas imágenes se ve que el Sol se sitúa encima del pecarí, el cual recibe su fuego, es decir, su esencia vivificadora porque la divinidad solar está siempre representada como el Sol diurno a través de un signo *k'in* en su figura, un signo que se traduce por sol y día, o calor e ira (Kettunen y Helmke 2010: 82), una acepción que nos traslada al carácter negativo del way del pecarí.



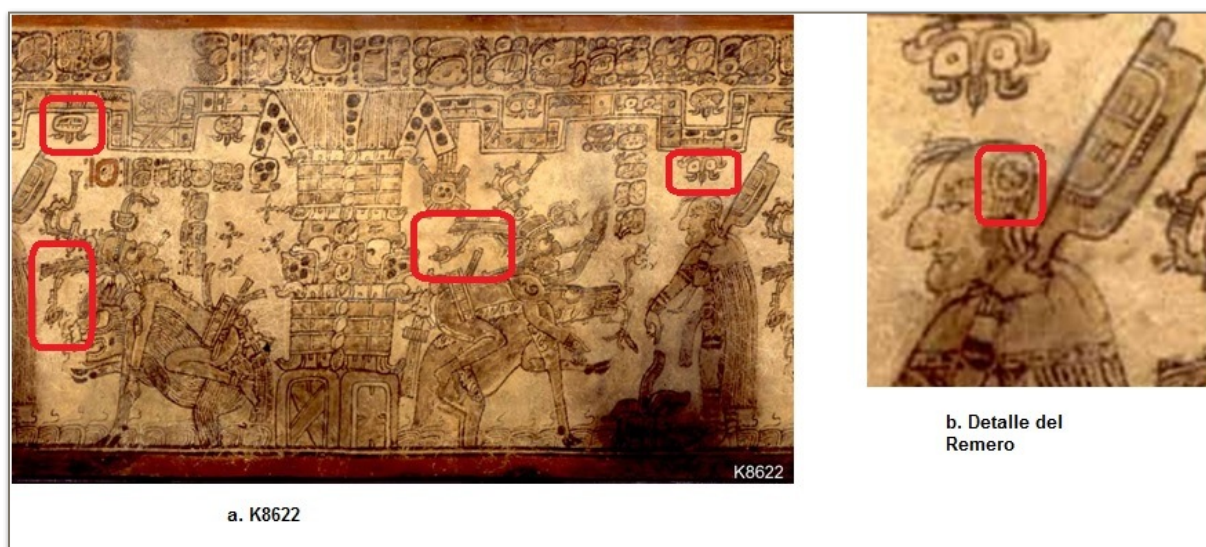
**Figura 144.** El pecarí y el Sol. a. cerámica del Clásico Temprano perteneciente al Museo de Dallas en la que el dios Sol –reconocible por el *k'in* en su cabeza- navega por unas aguas que sostienen cuatro cabezas de pecaríes con signos *kaban*, “tierra”; b. Reverso del K196 que tiene a un venado atrapado por un cazador en la otra cara (ambos dibujos de Linda Schele).

La relación entre el Sol y el pecarí aparece claramente reflejada en el cuenco del Museo de Dallas en el que el Sol, al que se le identifica por el mencionado *k'in* de su cabeza, es un remero que navega y pesca sobre unas aguas que sostienen unos pecaríes con el signo tierra. Las aguas se van evaporando al paso del calor del sol y de ellas vemos que asciende una neblina<sup>81</sup>. Esta relación del pecarí como receptor del fuego solar también se aprecia en un vaso tallado del Clásico Tardío (K196, ver Figura 144b) con el pecarí situado bajo una gran serpiente de cascabel, y donde el animal tiene un signo *k'in* sobre su lomo, mientras que una gran llamarada sale de su nariz, la misma que le define y forma parte de su nombre cuando es un way. Según esta imagen el Sol le transmitiría su calor diurno, el pecarí lo asimilaría y lo expulsaría al exterior por su órgano más característico, la nariz, el que emite un

<sup>81</sup> Es una compleja imagen que ha sido interpretada (Finamore y Houston 2010: 193) como una alusión a la fertilidad de la tierra propiciada por la conjunción del calor del sol sobre el agua, lo que provoca que éstas se evaporen y den lugar a las nubes de lluvia.

poderoso gruñido cuando está en celo o cuando ataca. Es decir, esa llamarada estará presente, y por tanto indicaría, situaciones de fertilidad o de violencia que definiría el contexto.

Hay un tercer vaso (K8622, ver Figura 145) en el que el sol remero aparece viejo, con el *k'in* (Figura 145b) en su cabeza, bajo un signo *ek'*, “estrella”, y con su remo alzado indicando que ha concluido su viaje. La misma neblina vista en el cuenco de Dallas asciende del suelo que pisan un venado y un pecarí, ambos con *Itzamnaaj* a su grupa, aunque en dos actitudes vitales muy distintas (Asensio 2007a).



**Figura 145.** K8622. a. El vaso en el que se han señalado las plantas que salen de la cabeza de *Itzamnaaj*, y los signos bajo los que discurren las dos escenas, oscuridad la del pecarí, estrella o Venus la del venado; b. Detalle del remero al que se ve anciano y con el signo *k'in* en la cabeza.

El pecarí carga a un *Itzamnaaj* muy enfermo, con pequeñas flores que emanan de su aliento indicadores de que su aliento vital lo está abandonando. Es una muerte o agonía de un *Itzamnaaj* que ha puesto su énfasis en el significado de las plantas que brotan de su ser. Unas plantas salen de su cabeza: sanas cuando está sobre el venado; abatidas cuando está sobre el pecarí bajo un signo *akbal*, “oscuridad”, quizá también muerte.

El vaso refleja un mito extremadamente complejo, y lo importante para la figura del pecarí, es que se le presenta como un ser muy cercano al dios supremo, nada menos que su cargador cuando éste está enfermo o moribundo, y que sigue estando presente el Sol en su narrativa. Pero, su unión con un *Itzamnaaj* moribundo,

y aunque prácticamente no sale fuego de su nariz, le vinculan implícitamente con un momento de debilidad de la deidad suprema y, por tanto, con el ser que acarrea ese estado de debilidad extrema y enfermedad, una situación que podría hacerse extensible a su significado en determinados momentos.

Hasta aquí el significado del pecarí como animal de importancia fundamental en ciertos aspectos de la mitología maya en el que se le considera la figura adecuada para cargar la energía/espíritu positivo y negativo del Sol y al cansado y enfermo *Itzamnaaj*. Como way Pecarí de Fuego se destaca la gran llamarada que sale de su nariz y que se veía cuando estaba recibiendo la energía vital del Sol, una energía que puede ser vivificante o destructora según se reciba en su justa medida.

En su aparición junto a la Pava Coatí la llamarada es enorme (K1001, Figura 141 y 146c y K1342, Figura 142), y transmite la agresividad del pecarí que emite tremendos rugidos cuando está furioso. Su oreja redondeada es la del perro, un way siempre de situaciones de muerte, por lo que es muy posible que el pecarí esté expulsando el tremendo calor dañino del Sol que carga en su interior. Lo mismo sucede en el otro ejemplo dentro del estilo “códice”, el K1203 (Figura 146a) donde está junto al licencioso Mono Araña que contempla con lascivia su plato de comida.



**Figura 146.** La oreja de perro del pecarí como way. a. K1203 en que lanza su llamarada al Mono Araña; b. Detalle de su oreja en este cuenco; c. La oreja en el K1001; d. Tres Perros Blancos en el K1376.



En el vaso K927 (Figura 147) el Pecarí de Fuego ocupa una posición acorde con su simbología de representar a la tierra en contextos ajenos al way: está sentado en la base de su columna, sosteniendo y lanzando su llamarada a Coatí Cola de Fuego.



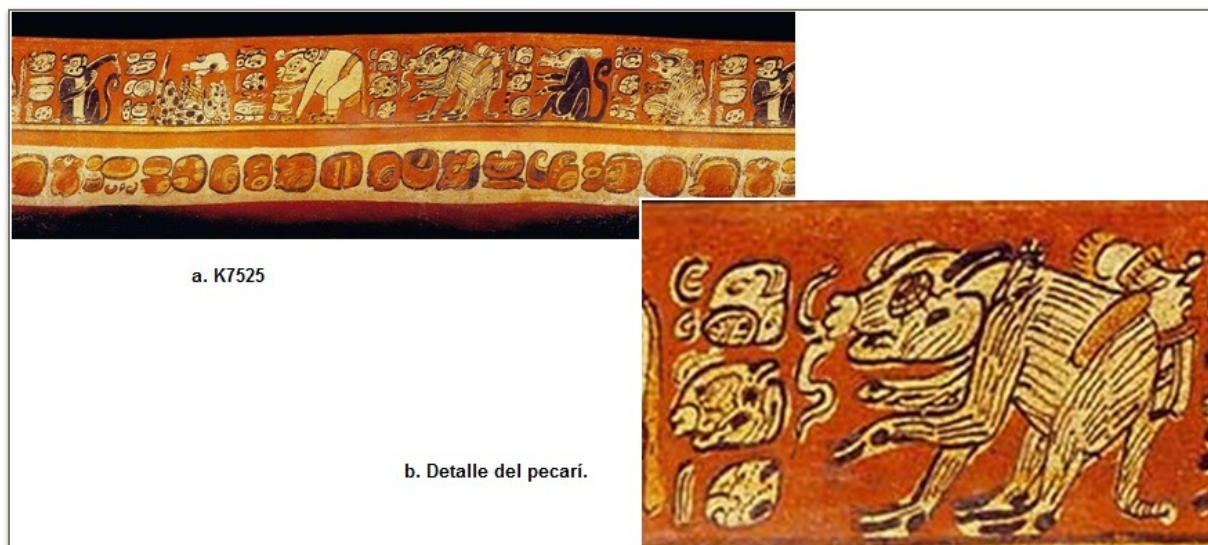
**Figura 147.** El Pecarí de Fuego en el K927. a. El vaso; b. El pecarí y sus acompañantes dentro de este complejo vaso: Coatí Cola de Fuego y *Chihil Muyal Chan*.

En este contexto ha asumido parte de la personalidad del coatí, ya que lleva su oreja, es decir, está “sintiendo” como un coatí. Este le incluye en su significado arbóreo y en la enfermedad ulcerosa que parece encarnar y que quizá se pensara tiene su hábitat en los árboles, algo que es cierto según la observación empírica ya que el mosquito ataca principalmente en la selva (de ahí el apodo de “oreja del chiclero” porque es una parasitosis común en los trabajadores del árbol del chicle). Más implicaciones de significado estarían en la línea de la transmisión del fuego que imbuye al pecarí, en origen solar y diurno, capaz de abrasar bajo distintas formas, según sea el contexto. Aquí la compañía del Pecarí de Fuego, más sus rasgos iconográficos de mandíbula descarnada y “oreja del chiclero” lo emplazan en un contexto de muerte y enfermedad. Una enfermedad que causa con “fuegos”, el nombre que reciben las úlceras en América todavía hoy, algo que además de acercar el significado del way pecarí al contexto del Inframundo, emplaza a este tipo de enfermedades como originarias del entorno de la selva y, en última instancia, del carácter negativo y abrasador del Sol diurno.

En el K7525 (Figura 148) el Pecarí de Fuego danza tras un way jaguar totalmente bebido, al que señala con su habitual estilo bufo un mono araña. El



jaguar está tumbado con una jeringa de enema que recuerda a un tintero, ya que tiene el borde en color oscuro como si fuera la tinta que se ve en los tinteros representados en el arte maya.



**Figura 148.** K7525. a. El cuenco; b. El Pecarí de Fuego con su escritura adjunta en la que se le define como way pero no aparece poseído.

Parecería que el estado etílico del “jaguar del enema”, inducido quizá en gran medida por el Mono Araña, lo que enlaza esta escena con los momentos en los que los way son protagonistas de un humor ritual trasgresor, estaría generando este baile de criaturas compuestas: el Tapir con ojos, oreja y extremidades de jaguar y sus enormes genitales resaltados; el mono con cabeza de venado; y el perro con oreja de coatí y patas de jaguar. En todo este baile el Pecarí conserva su iconografía pero su nariz arroja menos fuego en comparación con los ejemplos anteriores. Sigue teniendo su mancha en la mejilla y mantiene su condición de cargador ya que lleva la cabeza de un ser joven en su lomo, al que no es posible identificar.

### 3.1.12. TRES PERROS BLANCOS

Se trata de un way que, como la Pava Coatí, tampoco hace honor a su nombre, ya que, aunque es un perro, nunca es blanco y sólo en una ocasión, aparecen tres.

Su nombre, leído por Grube y Nahm (1994: 697), es *sak ox ok*, Tres<sup>82</sup> Perros/Soportes Blancos, y lo posee *Och nal* en el K927 y K791, y es de *Ik'* en el K3844 (Grube y Nahm 1994). Su iconografía es la de un perro peludo de orejas redondeadas, pero que también puede tener las del jaguar o las del coatí según las circunstancias.

Fuera del contexto *way* es un perro que tiene una mancha oscura en el lomo<sup>83</sup>. Se le ve en contextos de agua y de viaje, quizá porque el perro está considerado, casi universalmente, como el acompañante del difunto al cruzar las aguas de la muerte. Así se le ve con su amo caminando bajo su litera (Vila y Asensio 2007) en una serie de vasos de estilo Chamá<sup>84</sup> (Figura 149b), o junto al Dios del Maíz cuando viaja por las aguas el inframundo con su saco de semillas en el K731 (Figura 149d), en un vaso inciso, el K8948 (Figura 149c) sumergiéndose en el agua donde se encuentra una gran serpiente.

También se le puede observar en otra temática totalmente distinta, como un gran consumidor de pulque, algo que comparte con el zorro, su némesis en el ambiente de la selva<sup>85</sup>. Así, le vemos en el K507 (Figura 149a) mirando en el interior de una gran jarra de bebida mientras baila un mono con tocado de escriba, tocado que también comparte el perro.

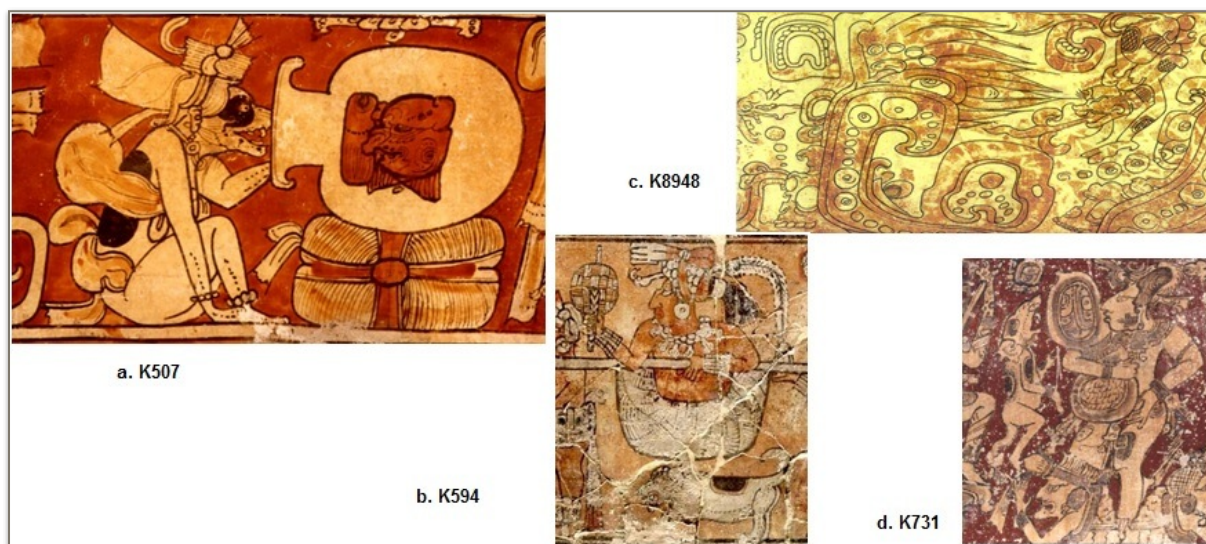
---

<sup>82</sup> Taube (2004: 74) relaciona la palabra maya para el número tres, *ox* o *ux* con “viento o aliento” o vapor, olor, en las lenguas mayas, conceptos relacionados con el alimento de los dioses y con la muerte, ya que ésta es visualizada como el último aliento que se escapa del alma –concepto similar al *ch’ulel* de los tzotziles– cuando el sujeto muere. De hecho, siguiendo a Taube (1994: 74), en textos clásicos, una expresión común para muerte es *sak Ik’*, “blanco” y “espíritu del aliento”.

<sup>83</sup> Esta mancha parece que comparte la descripción que hace Landa (1985: 123) de los perros que se sacrificaban en honor de los dioses protectores del cacao en el Posclásico, aunque no hay constancia explícita de que los perros de la iconografía clásica fueran a ser sacrificados.

<sup>84</sup> Este estilo es propio de la zona de Chamá (Guatemala). Se caracteriza por tratar temas muy populares en toda la iconografía maya, pero hacerlo de un modo casi “industrial”, y porque sus escenas van rematadas por un cordoncillo de pita (Danien 1997).

<sup>85</sup> Zorro y perro ocupan el mismo nicho conceptual ya que ambos son considerados mascotas por los mayas actuales, es decir, acompañantes y ayudantes de sus amos, con el matiz de que el zorro, o el coyote, según las zonas ecológicas, son vistos como las mascotas del dios de la Tierra, mientras que los perros lo son del hombre (Schlesinger 2001: 162).



**Figura 149.** Contextos del perro ajenos al way. a. K507; b. K594; c. K8948; d. K731.

A la vista de estos contextos, sin duda muy dispersos en su temática concreta, se deduce que el perro tuvo una ligazón simbólica con el agua, el acompañamiento en los viajes por el “Más Allá”, la bebida en exceso y la escritura. Como way hay que señalar que parece tratarse de otra raza canina, más grande, más peluda y de un uniforme color pardo. Se le ve en el K7525, donde se encuentra en la estela de la borrachera ritual que está celebrando el jaguar inducido por el Mono Araña (Figura 150).



**Figura 150.** K7525 y el perro. a. La cerámica; b. Tres Perros Blancos.

El perro aparece en una posición típica de los perros cuando se rascan la oreja, con su pelo largo, similar al del pecarí pero menos crespo, la mancha en los ojos que tenía en el K507 (ver Figura 149b), lunar en la mejilla y patas de jaguar.



Esta característica del felino indica su carácter de mamífero nocturno y depredador. En el K4963 (Figura 151) está sentado y ladrando, entre el mono aullador y el Jaguar de Fuego.



**Figura 151.** K4963 y el perro que ladra o aúlla. a. La cerámica K4963; b. Fragmento de la Página 20 del Códice de Madrid con el perro ladrando bajo el cielo nocturno.

Hay dos pelotas de hule, una sobre el perro y la otra sobre una serpiente con plumas. El que está sobre el perro tiene un esqueleto en su interior, y se mueve entre el Jaguar de Fuego y el cuerpo del Mono Aullador. Por tanto, de nuevo, la conexión entre el perro, la muerte y el jaguar, ya que en este vaso el tema central es la presencia del way en el mundo de la noche, entendida toda ella en esa clave. El ladrido o aullido<sup>86</sup> del perro a la pelota con el esqueleto lo está haciendo a un astro que discurre por el mundo de la noche, tanto el Sol que va a descender en ella como la Luna. Jaguar y perro, ambos emplazados en el entorno de la noche, adquieren gran parte de su significado por ser animales nocturnos y depredadores, algo que se verá en el resto de sus apariciones como way, donde aparecerán juntos en muchos contextos, en especial de sacrificio humano.

En el K927 (Figura 152) están los tres perros: dos que sirven de base a un gran perro con mucha semejanza con un coatí ya que lleva su oreja.

<sup>86</sup> Los perros suelen aullar a la luna llena, una cualidad capaz de contener un rico significado simbólico, y que se recoge en la página 20 del Códice de Madrid (Figura 151b), a la vez que un personaje está plantando unas semillas. Todo sucede sobre una banda de cielo nocturno, y en la parte inferior se repite el perro junto a un individuo muerto y varias aves, y ofrendas de venado. Tres páginas más adelante, en la 23, se ve a una pelota de hule muy parecida a la de K4963, con los rayos y una persona dentro.





**Figura 152.** K927 y Tres Perros Blancos junto con Hombre Glotón. a. El vaso; b. Fragmento con los tres perros, Hombre Glotón y, encima, Tapir Jaguar; c. Fragmento del SG142 en que Hombre Glotón lleva un traje de perro.

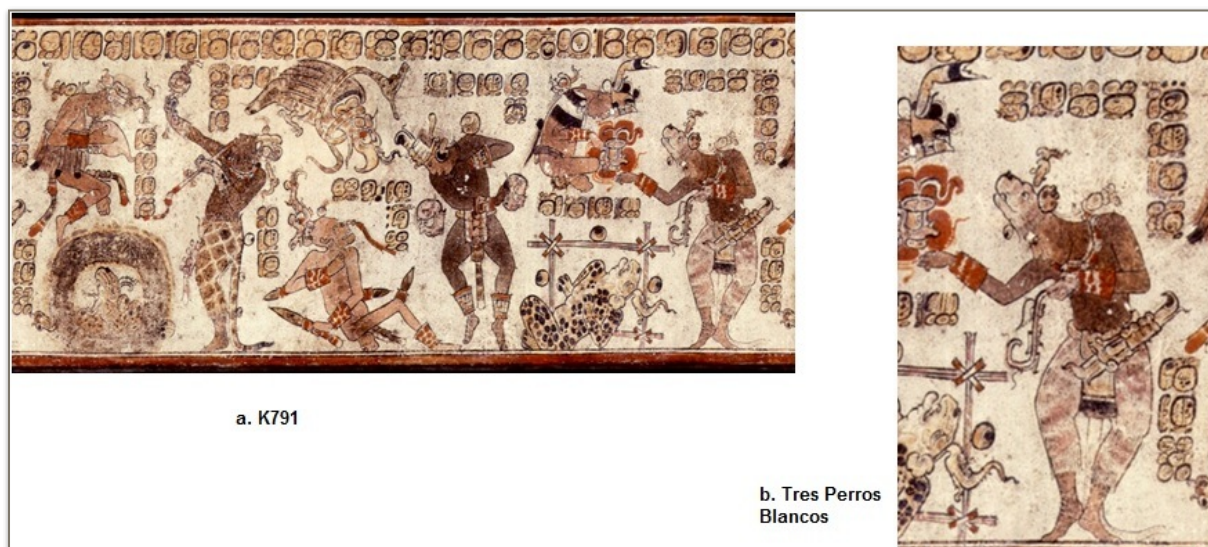
Los dos perros que le sostienen no tienen manchas, y, sin embargo, una gran mancha negra recorre la espalda del perro superior, cosa que no sucede con los demás way perro. Está en una columna que alude a lo que puede ser el primer tránsito por la muerte ya que sobre ellos está Hombre Glotón<sup>87</sup>, muerto, y, sobre él, también muerto, el Tapir Jaguar con un cuchillo en la mano.

El K791 (Figura 153) le presenta siendo una de las tres figuras que polarizan la narrativa, bailando con una muy estilizada serpiente con una pluma en la mano, mientras contempla al way Jaguar en el Entramando y un way Fuego.

Es un vaso de estilo *Ik'*, que pertenece al Museo de la Universidad de Princeton, y está dominado por alusiones a la muerte, al dolor y a la lucha. En todo ese conjunto Tres Perros Blancos es uno de los tres way, junto con *Akan* con la piedra en mano y el Jaguar con la serpiente, el que polariza referencias a la muerte, a la enfermedad y a las formas de conjurarlas. Se trata de un hombre con tocado de perro, pantalones de piel de este animal y un gran perforador animado en su cinturón, un perforador hecho con la planta del agave que tiene unas púas muy punzantes y adecuadas para este cometido. Tiene un collar joya hecho a imitación

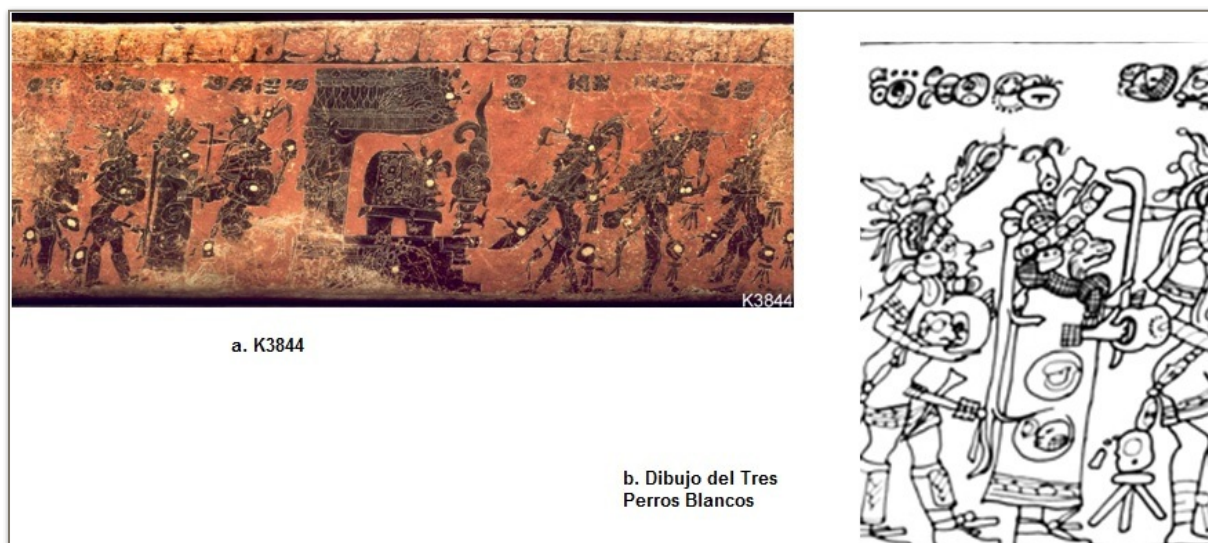
<sup>87</sup> En el SG142 la imagen del Hombre Glotón y del Perro aparece fusionada (ver Figura 152c), y les acompaña el venado saliendo de su bulto, una situación similar, aunque narrada de diferente forma, a la del K927.

de los de ojos de los way. Un icono sale de la cabeza del perro dando a entender que algún tipo de esencia alojada en su cabeza podría estar siendo externalizada en el momento de esta danza. Nuevamente se aprecia la confluencia entre el perro y el jaguar, aquí con el añadido del fuego, presente también en el K4963, ya que el jaguar estaba dentro de una gran llamarada. Gracias a la precisión de los detalles iconográficos, es un vaso fundamental para entender como los seres humanos entran en contacto con su way y, a partir de ahí, entender de algún modo la naturaleza de este fenómeno. Se tratará en su capítulo correspondiente, con el fin de tener toda la información disponible y para no desviar la atención de este capítulo, cuyo tema es la iconografía de los way.



**Figura 153.** Tres Perros Blancos en el K791. a. El vaso; b. Fragmento con Tres Perros Blancos.

En el K3844 (Figura 154), vaso inciso de fondo rojo el centro de atención está en una estructura coronada por un ave y que contiene un bulto mortuario sobre un trono adornado con piel de jaguar.



**Figura 154.** Tres Perros Blancos en el K3844. a. El vaso; b. Tres Perros Blancos, dibujo de Linda Schele.



Delante tiene un brasero con la cabeza de un dios narigudo, idéntico al que adorna el trono hecho con hojas de agave del K5847 que se verá a continuación. Acuden a este palacio o estructura dentro de un palacio, una procesión de seres, uno de ellos un individuo vestido de Tres Perros Blancos con dos hachas en la mano, túnica larga y un complejo tocado del que asoma un motivo idéntico al que salía de la cabeza del perro en el K791. Y, de nuevo, se puede comprobar que este personificador del way perro mantiene su estrecha vinculación con el momento del deceso.

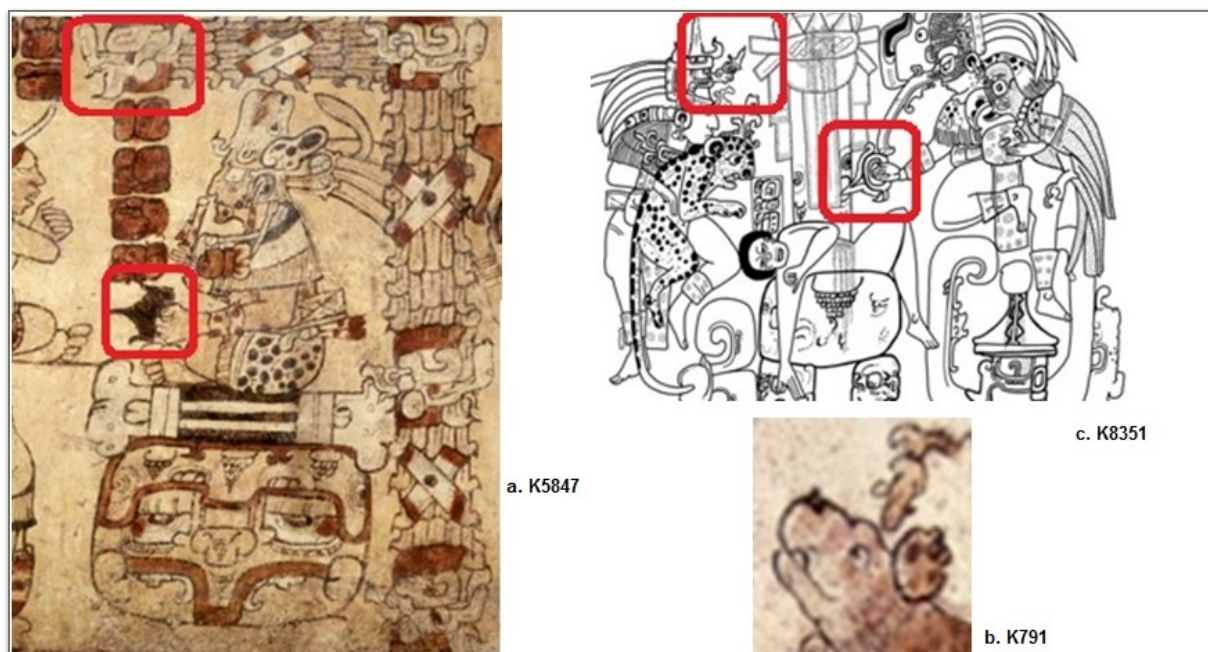
En el K5847 (Figura 155) no está la presencia explícita de Tres Perros Blancos, pero un sujeto con su tocado es la figura principal de este vaso.



**Figura 155.** K5847.

Pues bien, en el K5847 sobre el trono está sentada una divinidad anciana, con un tocado de perro con una oreja de jaguar y el motivo estilizado de la serpiente con plumas. El dios carece de ojos, lleva una capa de rayas negras cerrada con un pectoral ensangrentado, falda de piel de jaguar y cinturón de jugador de pelota con bandas cruzadas. En la mano lleva un artefacto punzante que se ve en los contextos dedicados al agave y al pulque. Es un vaso que tiene dos escenas, una centrada en la llegada de unas jóvenes a hombros, algo que podría interpretarse como la llegada

de unas novias al lugar donde viven sus futuros maridos<sup>88</sup>. La figura anciana está sentada en un trono de piedra, enmarcado por un entramado hecho con las hojas punzantes del agave y decorado con cabezas de lo que fue la divinidad adscrita al agave/pulque (ver Figura 156a), y cuya nariz reproduce la hoja dentada y punzante de esta planta, las mismas que conforman el baldaquino que lo rodea.



**Figura 156.** El agave en el K5847. a. Fragmento del vaso en el que se ve a un dios anciano con el tocado de perro, sentado en un trono de huesos que descansa sobre un “altar del agave”; b. Detalle de la cabeza de Tres Perros Blancos en el K791; c. Dibujo de Tokovinine de un fragmento del K8531. El sujeto ha ejecutado el sacrificio con el mismo punzón que se ve en el K5837.

Estos entramados vegetales aparecen con relativa frecuencia en la iconografía del way, y pueden estar hechos de cacao, de agave, o de plumas, y siempre suelen tener motivos alusivos a la muerte como cabezas cortadas, huesos ensangrentados y hojas con sangre. Toda esta iconografía indica que se está representando a una divinidad fundamental del Inframundo porque, además, está sentada sobre un trono de huesos<sup>89</sup>, otro de los símbolos de poder de este lugar de muerte y que también

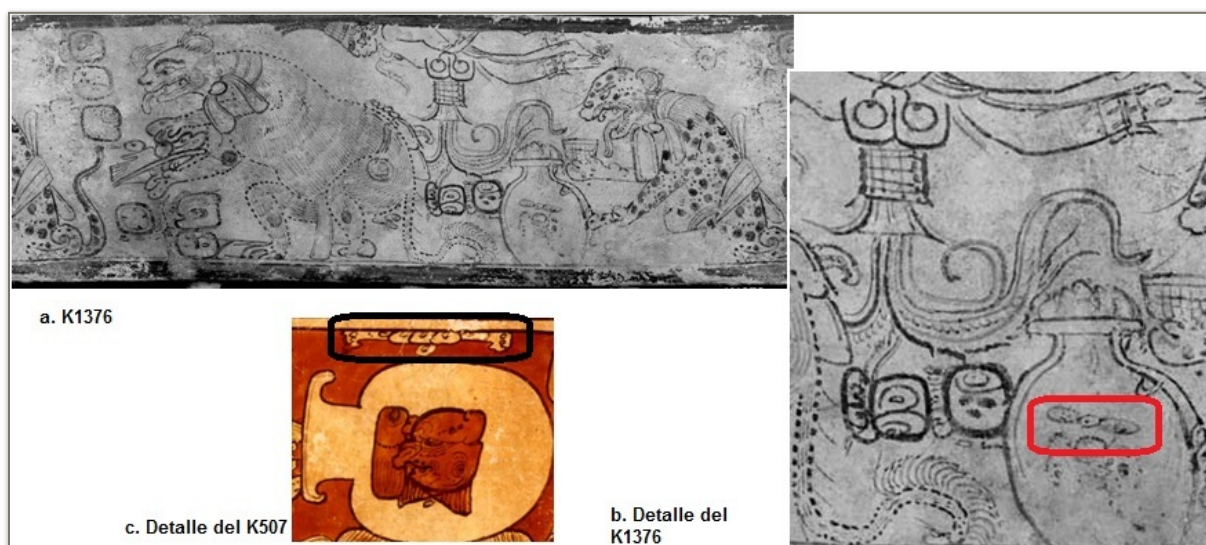
<sup>88</sup> Debió ser un relato muy popular porque se conserva un segundo vaso (en el Museo Popol Vuh), el K3048, aunque desgraciadamente en muy mal estado, que representa la misma escena doble, aunque no parece que el personaje del trono lleve tocado de Perro.

<sup>89</sup> Los tronos de huesos, hechos con fémures por su largo tamaño, aparecen con relativa frecuencia en el entorno del way. Aunque aluden obviamente a la muerte, Mc Anany (1995: 61) ha sugerido que los huesos largos como los fémures y los cráneos pueden estar aludiendo a los ancestros, una posibilidad muy sugerente dentro del tema que nos ocupa, donde las alusiones a la descendencia, los sitios y los títulos son una constante.



se asocia a los way. Y esa divinidad anciana está compartiendo su personalidad con Tres Perros Blancos, del que lleva su tocado, algo que emplaza a Tres Perros Blancos como un way muy unido a una manifestación de la divinidad del agave, un ser que todavía está por estudiar, pero que sin duda existió porque se presenta en numerosas ocasiones, con una iconografía estable y muy relacionado con el way.

En el K1376 (Figura 157), de estilo códice, el perro está con el plato de restos humanos en la mano y bufanda al cuello, junto a un agresivo jaguar que tiene una gran jarra tapada con una cabeza y un vaso en la mano.



**Figura 157.** K1376 y el perro y su relación con el pulque. a. el vaso; fragmento de la gran tinaja en el que se ha señalado un motivo iconográfico; c. el mismo motivo sobre una gran jarra que vaciaba el perro en el K705.

El elemento más extraño del vaso es un personaje que flota (en realidad parece que estuviera nadando) sobre ellos, con su vientre abierto y emitiendo una gran llamarada. Es el mismo tipo de herida en el vientre que se ve en los sacrificios ante el “altar del pulque” (ver Figura 156c). Nuevamente se pone de manifiesto la conexión de significado que existe entre éste lugar mítico, el perro y el jaguar. Una conexión que se repite en relación con el perro con rasgos de jaguar. Finalmente hay que señalar que en el K507, donde el perro blanco con mancha negra y tocado de escriba está mirando una gran tinaja, hay un motivo estilizado, como si fuera un nudo, sobre toda la escena que está dibujado en la tinaja que tiene el jaguar (ver Figura 157c), indicando, con mucha probabilidad, algún tipo especial de *chih*, que quizá tenga relación con algún ritual celebrado por los artistas y escribas, otro de los temas a los que se alude en este vaso.

### 3.1.13. PERRO JAGUAR

Esta estrecha relación entre estos dos way se hace extensiva a la figura de un tercer way, el apodado “perro jaguar” porque no se ha podido leer su nombre (Grube y Nahm 1994: 698). No cabe duda de que se trata de una entidad distinta del jaguar y del perro ya que tiene nombre propio. Si éstos aparecían con frecuencia en contextos de muerte, el perro jaguar lo hace siempre.

No son muchas sus apariciones, pero siempre destacan por su aspecto manifiestamente maléfico. Como ocurre con la mayoría de los way animales, es posible rastrear su presencia en contextos míticos. La del perro jaguar está estrechamente vinculada a la serie de mitos en los que el dios *Chak* baila con sus dos hachas ante una colina mítica, mientras está en confrontación con un esqueleto, y se sacrifica o se ofrece como ofrenda al bebé jaguar “*unem bahlam*”. En todo este mito aparecen una serie de animales que “se ponen de parte” del esqueleto. Todos ellos tienen los rasgos iconográficos de los way, pero no se menciona que lo sean en este particular contexto, por lo que lo único que se puede afirmar como cierto es que son criaturas del Inframundo tanto por aparecer junto al esqueleto como por su actitud amenazante propia de este lugar de muerte y oscuridad, algo que también se refleja en los animales que aparecen, todos ellos criaturas de la noche: el perro jaguar, el jaguar y la luciérnaga. La cerámica donde se ve al perro jaguar (pero del que no hay constancia escrita de que sea un way) es la K521 (Figura 158), propiedad del Museo Metropolitano de Nueva York.



**Figura 158.** K521 y perro jaguar. a. el cuenco; b. Detalle de perro jaguar; c. Detalle de la cabeza del Dios del Agave que reposa sobre un “altar del agave” en el K1882: las hojas de esta planta que le salen de la cabeza tienen el mismo dibujo que la oreja del perro.

En ella nuestro personaje tiene cuerpo de perro, patas y orejas de jaguar y una larga oreja caída punteada con círculos negros decrecientes, el mismo motivo que lleva en su cabeza una manifestación de la divinidad del agave, y que demuestra la relación conceptual que mantienen los mayas entre “oreja” y “hoja”, y que todavía se utiliza hoy día. Nada extraño en relación al perro y al jaguar que, como way, están muy presentes en narrativas en las que el agave y el pulque tienen mucha relación con estas entidades.

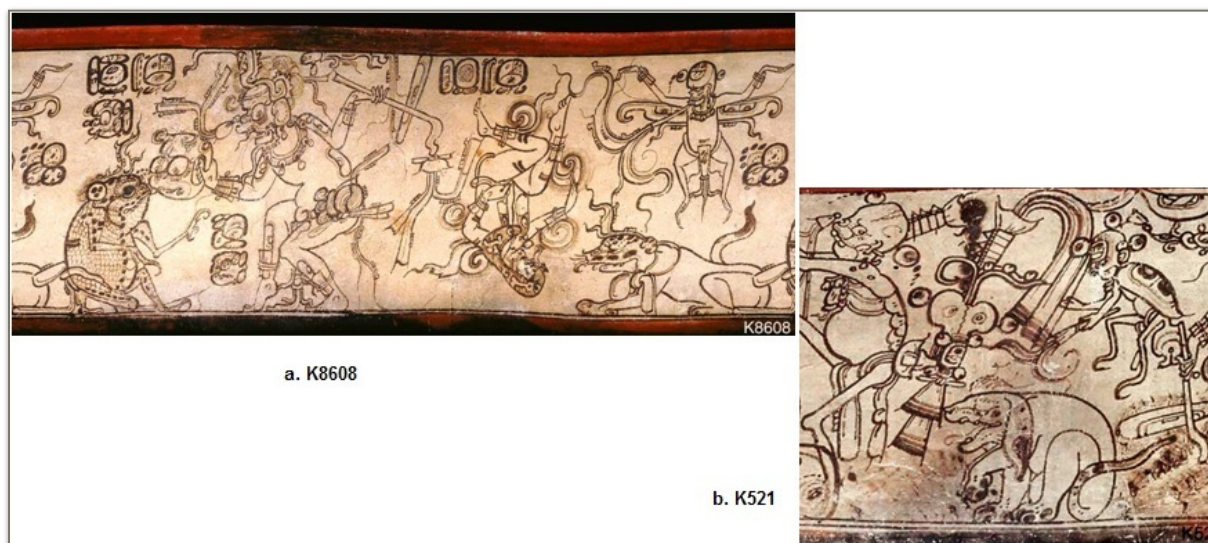
Como way está en el K1211 (Figura 159), un alargado vaso de estilo “códice” de la Colección Pearlman, y que tiene representados a los que parecen ser todos los males que pueden encarnar los way. El perro jaguar tiene la misma iconografía que en el K521, solo que, en lugar de amenazante, está tendido en el suelo, con la capa roja y los intestinos saliendo. Es la imagen de una enfermedad sin duda muy grave centrada en los intestinos. Su oreja con los puntos del agave sugiere que se trata de algún mal relacionado con esta planta, o quizá, con las consecuencias de abusar de la bebida que se extrae de ella, el pulque.



**Figura 159.** K1211 y perro jaguar: a. el vaso; b. detalle del perro jaguar.



El siguiente vaso, el K8608 (Figura 160) con perro jaguar tiene, sin duda, y por los personajes presentes, un vínculo narrativo con el mito de *Chak*.



**Figura 160.** K8608 y perro jaguar. a. K8608; b. Fragmento del K521.

Un mito representado, entre otros, en el K521 (ver Figura 158). Pareciera como si la lucha ritual se hubiera trasladado al hábitat del esqueleto, al que no vemos en este vaso, y que *Chak* estuviera en calidad de *way* como reza el texto, junto con un apelativo, *Chaahk* de los Huesos Gruesos (García Barrios 2008: 386). *Akan* se muestra en esta posición solo en este ejemplo, y el fuego y humo a su alrededor podrían suponer que es un *way* del tipo de los torbellinos<sup>90</sup>, pero con el añadido de lo que significa cuando lleva su capucha, su asociación con los enemas que cursan de forma violenta. En este enigmático vaso perro jaguar al que se ha añadido la mandíbula del ciempiés, parece listo para saltar sobre su presa, integrado en el grupo de *Akan* junto con la Luciérnaga.

El K8091 (Figura 161) muestra al perro jaguar en todo su esplendor, ocupando toda la extensión del vaso, junto a una pequeña serpiente. Poco más dice este vaso, salvo que reafirma los rasgos iconográficos de este *way* y demuestra la importancia que tuvo, siendo una versión extrema del *way* perro, la que acentúa sus rasgos de depredador nocturno, a través de sus rasgos de jaguar.

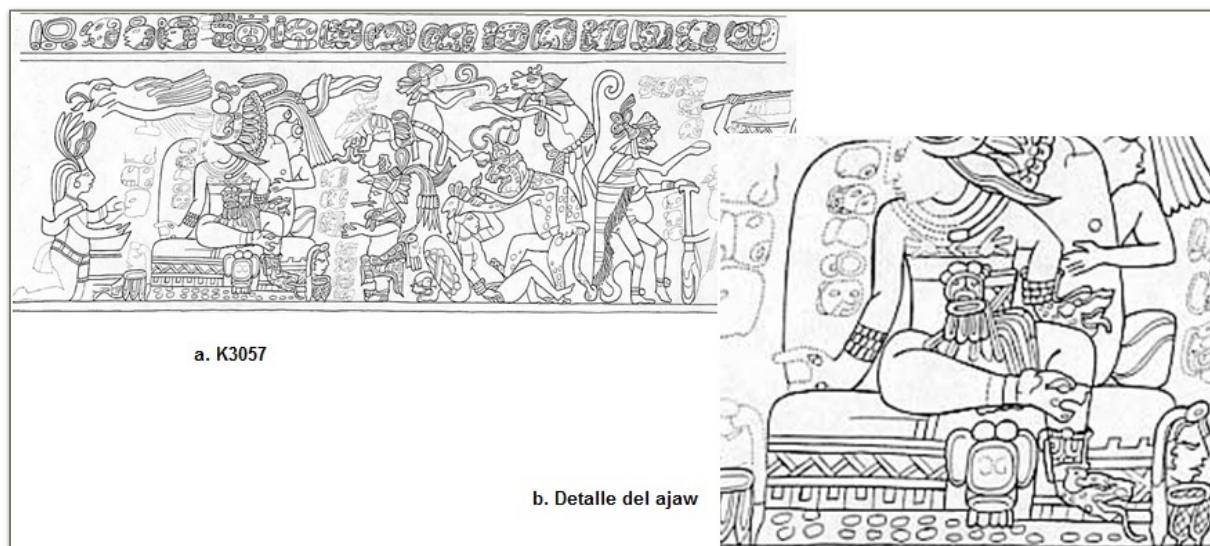
<sup>90</sup> Por ejemplo, en Pinola se cree que existen naguales torbellinos que tienen la forma de un hombre boca abajo relacionado con el fuego (Hermitte 1970: 380).





**Figura 161.** K8091.

Para concluir el apartado del perro jaguar quiero referirme a un vaso inciso muy particular, el K3057 (Figura 162). Tiene una iconografía relativa al way pero con la presencia de un señor sentado en su trono, compartiendo escena con diferentes way, lo que supone que tiene una forma de contacto privilegiado con ellos. Está sentado en su trono y lo más interesante son sus pies: uno es la cabeza de jaguar y el otro la cabeza de un perro.



**Figura 162.** K3058 y los pies del *ajaw* (dibujo de Van Heusen). a. el vaso; b. detalle del *ajaw* en su trono con la mano derecha en pinza de cangrejo, la izquierda de felino, y los pies como cabeza de perro y cabeza de jaguar.

Si se observan con detenimiento sus manos también una tiene la cabeza de un felino y la otra está es una pinza de cangrejo, un motivo que veremos en otro *ajaw* que está hablando, en el K6680 (ir a Figura 456), con un ser con iconografía de

*Akan* y de *Yax Bahlam*. Y, también, en el plato K3058 donde aparece este último con una mano en pinza de cangrejo (ver Figura 93b).

El motivo iconográfico de los pies con cabezas de perro y de jaguar recuerda al significado del pie de *K'awiił* que se trató en el apartado de Venado Serpiente y que se basa en el trabajo presentado por Valencia y García Barrios (2010: 235-258). La conclusión es que el pie de este dios acaba por tomar una entidad propia, que en el caso que presentaban era la boa que puede tener. o no, cuernos de venado, y ser en este primer caso un *way*. Lo que propongo es que el jaguar y el perro funcionan del mismo modo, pero en el nivel ontológico del *way*. Ambos son los *way* del señor representado en esta cerámica, los que le permiten internarse, “caminar” literalmente por la realidad del *way*, representada en la otra cara del vaso. Es una hipótesis que también basada en el significado del perro como guía del hombre en otras realidades, y en la del jaguar como la entidad más poderosa y vinculada a los señores mayas.

#### **3.1.14. TAPIR JAGUAR**

Es otro de los mamíferos que adquiere parte de su significado a partir de su fusión con el jaguar, del que tiene su cola, su oreja y sus patas. Por lo demás, su imagen se corresponde con la del tapir, uno de los animales más grandes que se encuentran en la selva maya. El rasgo físico que lo identifica en iconografía es su nariz, ligeramente caída y mórbida, y su cuerpo, siempre muy grueso. Además de estos rasgos del tapir, en estilo “códice” su cuerpo y su rostro tienen las manchas negras de tamaño decreciente que se veían en el Coatí Cola de Fuego y que se observan en los trajes de animales de hombres que personifican a *way* en estilo *Ik'*. El Tapir también tiene la vegetación joven que sale de la cabeza de los *way* jaguar, aunque es diferente. En un ejemplo, el K1253, se ve que es una leguminosa, mientras que en el jaguar se trata de un nenúfar.

En su aspecto natural es un gran animal terrestre y nocturno, solitario, de un metro de alto y que puede llegar a los 300 kilos de peso. Vive en las zonas más húmedas de la selva, y lo que más le gusta es caminar por los suelos muy cubiertos de hojas, entre las que escarba con su nariz en busca de comida,

emitiendo, continuamente, un silbido. Comen todo tipo de vegetales, pero especialmente hojas, pudiendo ponerse “en pie” para alcanzar las que están todavía en los árboles (tienen una encima en su estómago que les permite digerir incluso pequeñas porciones de madera).

Son grandes comedores y dormilones. Suelen dormir de día y, mientras están despiertos, el noventa por ciento del tiempo lo dedican a comer. Ese comportamiento pacífico se refleja también en su modo de actuar, ya que muy raras veces atacan, a pesar de su impresionante tamaño, y se limitan a quedarse callados, congelados, cuando se sienten amenazados. Viven en los hoyos llenos de barro, o, incluso, en las aguadas poco profundas, en las que dejan su cuerpo cubierto de agua, mientras que apoyan la cabeza en el borde (Schlesinger 2001: 150-153; Emmons 1997: 174). Llamen la atención sus grandes genitales que, junto con la forma de su trompa, conforman la base simbólica para que, en los cuentos, aparezcan como los seductores masculinos de mujeres (Benson 1997: 44). También tiene otro lugar en la mitología maya relacionado con la descendencia aunque haciendo hincapié en su aspecto grandioso y su comportamiento pausado, puesto que el abuelo-abuela de la creación narrada en el *Popol Vuh* se llama el Gran Tapir Blanco.

Las cualidades que pueden formar su polo natural de significado son su tamaño y su afición a comer grandes cantidades de hojas, y necesitar notorias cantidades de agua para digerir y por ello vivir en las aguadas. Es decir, aún una gran capacidad reproductiva masculina a su voracidad excesiva, lo que, unido a su carácter tímido e inactivo, le convierten en una metáfora visual para el ser glotón e inactivo capaz de morir de pura glotonería. También sus grandes genitales, junto con su tamaño, son susceptibles de encarnar al gran “devorador” de hembras, una imagen que se conserva en cuentos populares donde un tapir encarna a un potentado grueso y libidinoso que se dedica a asaltar a asustadas muchachas.

Es muy posible que su fusión con ciertos aspectos del jaguar estuviera encaminada a paliar parte de su comportamiento tímido y su mala vista, y a ensalzar la agresividad de este felino, convirtiendo al Tapir Jaguar en la encarnación de un entidad ligada al poder, agresiva y depredadora en el sentido de ser un gran consumidor de aquello que le place. Como tal aparece su personaje en las representaciones de hombres vestidos de animales (Figura 163), donde el tapir se

muestra muy gordo y con una nariz enorme que recuerda al órgano genital masculino. Este aspecto será estudiado en el apartado dedicado al Humor Ritual en el que participan los way. En una de ellas el tapir lleva una nariz marcadamente fálica (Figura 163a y 163d) y su cuerpo es enorme, así como su actitud irascible, un reflejo de lo que la tradición oral ha conservado acerca del tapir: el animal ideal para encarnar al prepotente y orondo ricachón que se dedica a asustar a muchachas jóvenes.

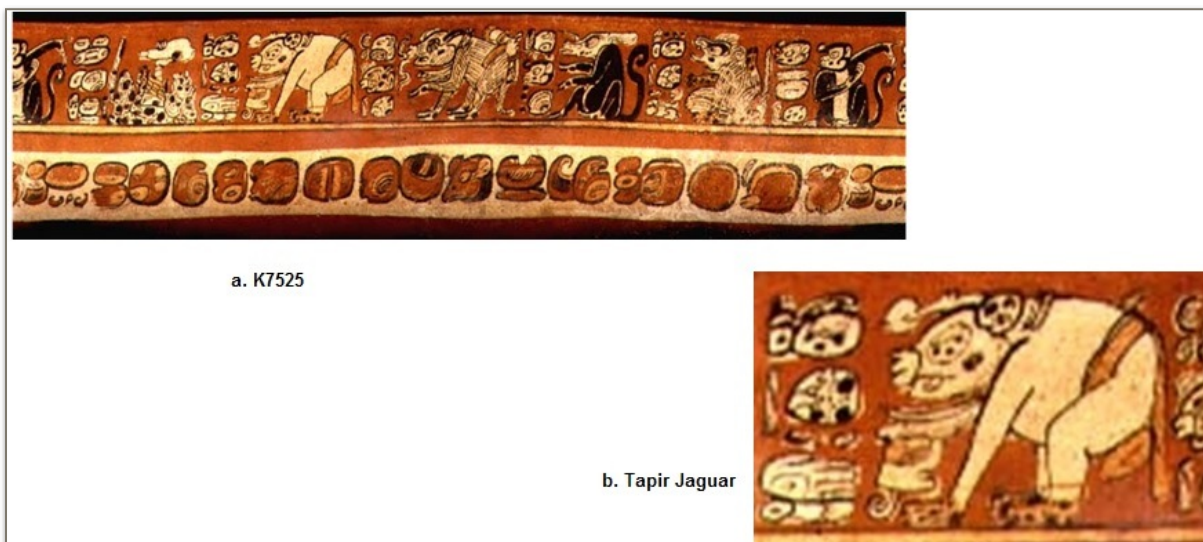


**Figura 163.** Personificadores del tapir. a. En el K4947; b. En el K1836; c. El Tapir Jaguar del K1228; d. El personaje que declama en el K1838.

Como way su nombre es *Tilal Hix*, Tapir Jaguar, y lo posee un sitio sin leer que se escribe con una mano abierta (T713a) bajo el T87 (Grube y Nahm 1994: 698). Está presente, bailando, en la cerámica K7525 (Figura 164) que representa la borrachera ritual del jaguar.

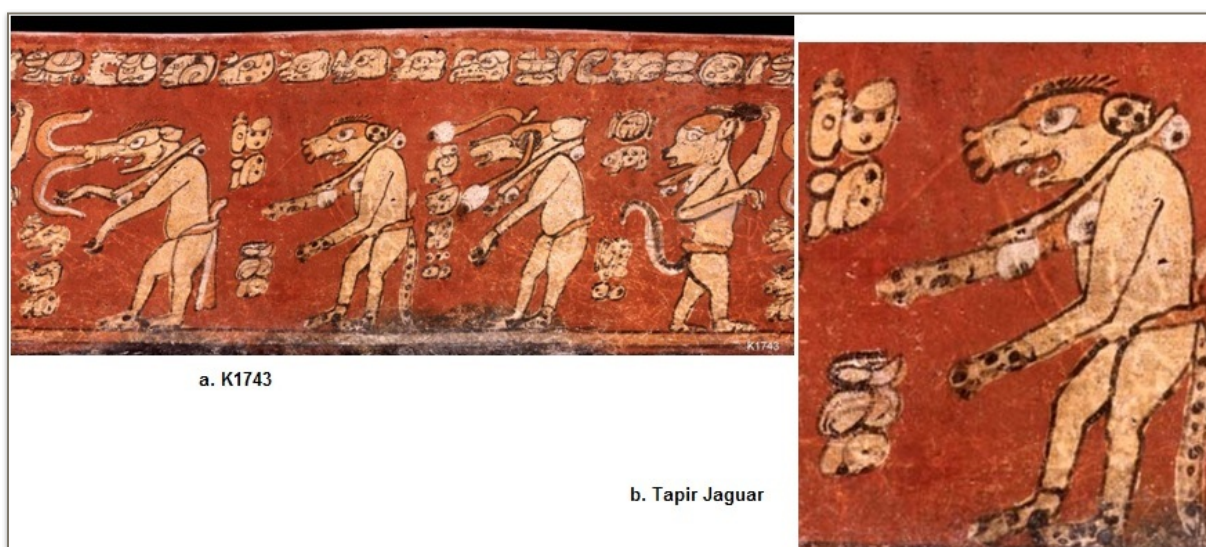
El tapir presenta todos sus rasgos iconográficos: gran tamaño, gordo, nariz en trompa, oreja, extremidades y ojos con los tres puntos de la palabra *hix*, “jaguar” o “felino”, planta en la cabeza, lunar en la mejilla y enormes genitales. Es evidente que el Tapir participa en el complejo entramado de todos los significados del jaguar, en especial del “jaguar del enema”, y que en ese significado juega un papel importante el mono araña, ya que es el que introduce el episodio de borrachera ritual del jaguar acompañado por, además del Tapir, el pecarí, el venado mono, y el perro. Con estos way aparecerá en otros vasos.





**Figura 164.** El Tapir Jaguar en el K7525. a. La cerámica; b. Detalle del Tapir Jaguar.

En el K1743 (Figura 165) el Tapir está con otros way que tienen mucha relación con los que veíamos en el ritual anterior: Pecarí, Mono Aullador, éste caminando con la cabeza girada hacia atrás, con un cacao en la mano, y el venado con los ojos salidos.



**Figura 165.** El Tapir Jaguar en el K1743. a. La cerámica; b. Detalle del Tapir Jaguar.

Y en el K5070 (Figura 166) deja el carácter amable del K1743 para participar en una danza en la que se interna en el mundo de la muerte con la presencia de *Akan* con capucha. Repite su conjunción con el Mono Aullador, nuevamente con la mazorca de cacao. Es uno de los escasos vasos en los que el matiz sexual y la dicotomía animal y desnudo *versus* humano y vestido está más explícito.



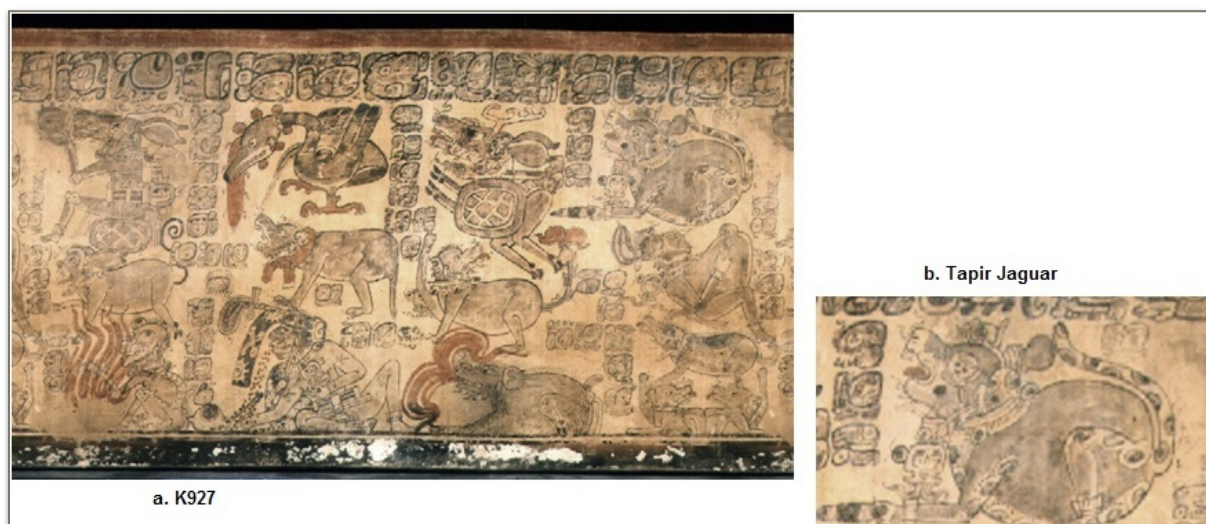
**Figura 166.** K5070.

En el K5070 abre la marcha *Akan* con capucha y una jarra *akbal* de tamaño intermedio y está entregando un trozo de tela o papel manchado con su sangre. Sigue el Tapir Jaguar, con bufanda roja, una mancha negra en la mejilla, en su ojo el signo “*hix*”, “jaguar”, vegetación asomando de su cabeza, su sexo muy visible, y sus manos de jaguar queriendo arañar a *Akan*. De su oreja de jaguar sale un *ajaw* de fuego, lo mismo que de su cola, que lleva entre las piernas, hacia delante siguiendo la dirección de su pene. Le sigue el Mono Aullador con su cacao en la mano, la bufanda y su sexo y su cola en la misma posición adelantada.

En el K927 (Figura 167) está situado en una “cadena” de way que comienza en Tres Perros Blancos, los cuales sirven de base al Hombre o Muerte Glotona que, a su vez, sostiene al Tapir Jaguar. Es decir, el Tapir Jaguar nuevamente está inmerso en un contexto de muerte y de acceso a la realidad del way a través de ésta y de la figura de Tres Perros Blancos, como se acaba de comprobar en su apartado correspondiente<sup>91</sup>.

<sup>91</sup> Este significado se basa en gran parte en los hábitos de los perros, y en su adaptación tanto al mundo de la noche gracias a su visión nocturna, como al de la muerte, ya que al ser carnívoro, mata, entierra y desentierra su comida y roe los huesos con fruición.



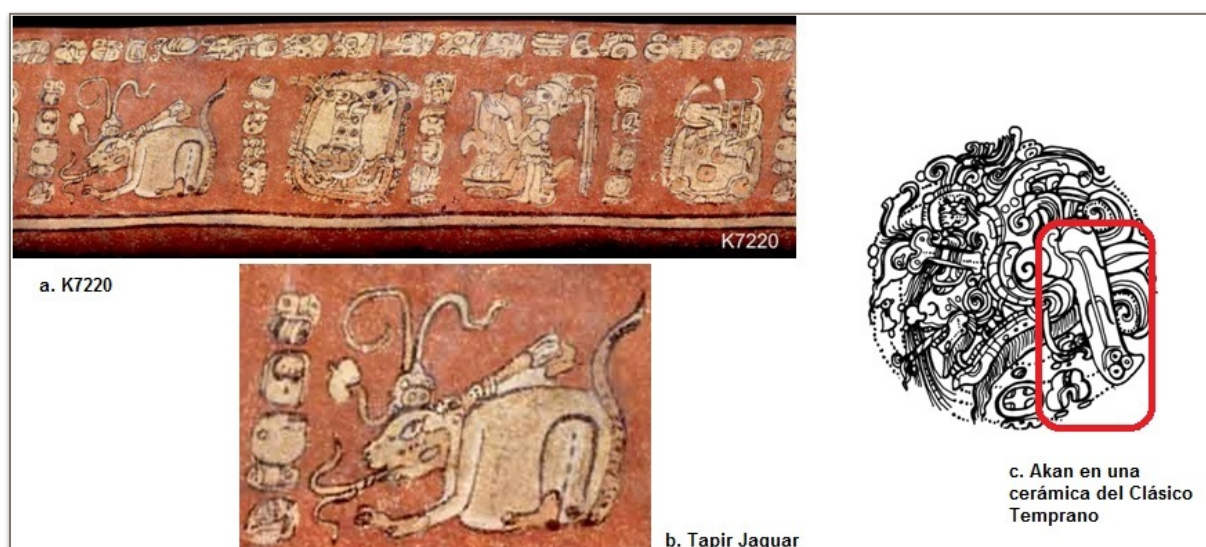


**Figura 167.** K927. a. El vaso; b. Detalle del Tapir Jaguar.

La posición del Hombre/Muerte Glotona no es banal. Es un *way* que “funciona” como una contraparte humana del Tapir cuando se trata de expresar el “exceso”, al que siempre se representa muerto, medio tumbado, con los ojos cerrados y un vientre extremadamente hinchado y con el ombligo salido, una imagen que tanto se puede corresponder a la muerte por una indigestión de comida y bebida. En este contexto está el *way* animal que ejemplifica el mismo exceso de glotonería, el Tapir Jaguar. Está muerto como indica su collar de ojos y jarra *akbal* volcada, ojo cerrado, aunque con el *hix* en el párpado, y su tamaño corporal desmesurado. Sobre la cabeza tiene otro extraño elemento, y una mancha redonda y negra en la mejilla. Parece que está entregando un objeto alargado en forma de cuchillo de obsidiana al *way* Venado Serpiente, saltando de su bulto.

En el K7220 (Figura 168) el Tapir Jaguar está de nuevo acompañado por *way* claramente identificados con la muerte. Son, Jaguar de Agua, Muerte Apestosa, un esqueleto siempre muy sonriente y que está quemando unos restos humanos como en el K927 que acabo de mostrar. Y, finalmente, *Akan* que está “cabalgando”, descabezado y reconocible tanto por la ausencia de su cabeza como por uno de sus cinturones característicos, sobre un elemento circular, un atado que tiene hojas, una pita vegetal y, en el centro, indicando su contenido, tres círculos colocados en la misma posición en que lo hacen en iconografía maya las hojas de tabaco. Tapir Jaguar, por su parte, está fumando en una nueva alusión al tabaco, medio tumbado, con un *ajaw* de fuego en su cabeza del que sale una hoja. Nuevamente su

significado está ligado a la vegetación y a su gran tamaño, y, por sus acompañantes, a la muerte y al tabaco<sup>92</sup>.



**Figura 168.** K7220. a. La cerámica; b. el Tapir Jaguar; c. Cerámica en que *Akan* sale de la boca de una serpiente cuya oreja es una hoja de tabaco que tiene los mismos tres círculos que la identifican y que se ven en el bulto de *Akan* en el K7220.

En el K9098 (Figura 169) el Tapir Jaguar baila con uno de los way más ligados al tema de la borrachera ritual y la muerte: el zorro. El tapir tiene un cierto aire de zorro, ya que lleva sus patillas. Pero, por lo demás, conserva su cuerpo robusto con extremidades y orejas de jaguar, lo mismo que su cola, proyectada hacia delante y terminada en un T535, y una pequeña hoja saliendo de su cabeza. Lleva el collar de ojos con la jarra volcada y con el signo de muerte, alusión a que podría haber contenido algún tipo de sustancia mortal, algo que bien pudieron contener algunas de estas pequeñas ollas, en especial las que tienen la marca del “tanto por ciento” (Asensio 2007a; García Barrios 2008).

<sup>92</sup> La presencia del tabaco en el contexto del way puede referirse a su papel fundamental en rituales y curaciones relacionadas con la muerte y la enfermedad. Es sabido que el tabaco es un gran inhibidor del apetito y el cansancio, y, por otra parte, da una luz y un calor tenues, cualidad apreciada en los viajes largos como puede ser el de la travesía por la muerte. Y, también, es un gran remedio medicinal, si el contexto se estuviera refiriendo a la enfermedad, el dolor que produce y a la forma de combatirlo.





**Figura 169.** K9098.

La existencia del K3812 (Figura 170) pone de manifiesto el nexo que existió entre tapir y coatí, aunque la cerámica no se centre en ninguna narrativa, solo en el nexo que existió entre ellos.



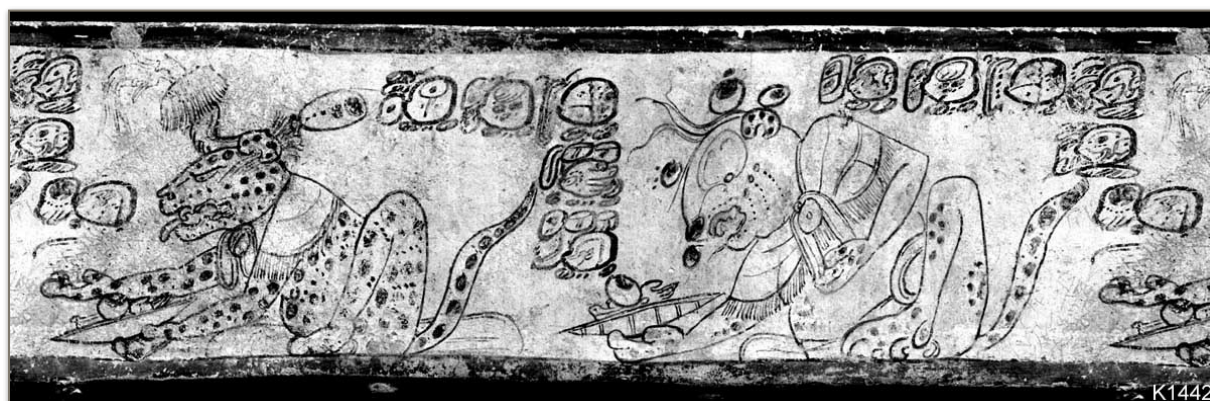
**Figura 170.** K3812.

Vistas las cualidades de uno y otro es muy posible que ese vínculo resida en que ambos son entidades way pertenecientes al entorno de la selva, por tanto a las órdenes del temible *Wuk/Ik' Si'ip*, y, por tanto de nuevo, con un significado relativo a los males que residen en este entorno amenazante para el hombre. En el caso del coatí las enfermedades parasitarias ulcerosas, y, en el del tapir, el exceso, de todo tipo, presente en este entorno.

Las siguientes apariciones del Tapir Jaguar son en estilo “código”, y, como en muchas de las cerámicas en este estilo y con iconografía del way, están dedicadas al ritual del plato con comida humana. La voracidad proverbial del tapir le hace

especialmente merecedor de estar en un contexto de comida ritual, aunque sea humana, ya que el herbívoro tapir ha incorporado el gusto por la carne humana del jaguar. En la mayoría de los ejemplos está junto a otros way claramente vinculado al deceso, lo que incide en el significado del Tapir Jaguar como un agente de muerte, debida, por sus hábitos e imagen, a los excesos de todo tipo. Su iconografía es la misma que en los otros estilos cerámicos, salvo por las manchas que tiene en su piel, las mismas que tiene en estilo “códice” Coatí Cola de Fuego, y los personajes vestidos de estos animales en estilo de *Ik'*.

El Tapir Jaguar es uno de los destinatarios de la comida del plato, como vemos en el K1442 (Figura 171). Ahí su compañero es un jaguar que, con otro plato en la mano, parece reclamar el que se va a comer el Tapir. Ambos llevan capa de flecos y la diferencia en iconografía con los otros Tapir Jaguar es que de su cola (de jaguar) no sale fuego. Tiene ojos alrededor de su cabeza, y la vaina saliendo de su cabeza, la misma que en el K1253.



**Figura 171.** K1442.

En el K8733 (Figura 172) sus compañeros son diferentes, pero mantiene la misma ansia ante el plato con la comida. La presencia del Mono Araña rascándose la cabeza como si tuviera piojos, junto a su actitud perezosa, centran el contexto en la enfermedad, la suciedad y la desidia. La presencia del venado con los ojos proyectados en espejos añade a esta situación la posibilidad de que haya sido propiciada por alguien con capacidad de ver más allá, un chamán o un hechicero.





**Figura 172.** K8733.

En el K1228 (Figura 173) está de nuevo bailando, pero en lugar de huesos, manos y ojos parece que se va a comer una cabeza humana, mientras un ave está posada sobre el cadáver con una jeringa de enema, la jarra *akbal* en su boca y una serpiente anudada en su cuello.



**Figura 173.** K1228.

El cadáver tiene los intestinos salidos y da la sensación de que ambos way son los causantes de su estado. El tapir, con capa con flecos y cola de jaguar con una gran llamarada que sale de un espejo, baila con una cabeza humana en las manos, silbando, al igual que hace el animal tapir cuando busca comida en la hojarasca de la selva.

En el K1253 (Figura 174) está sentado, con la capa anudada que casi parece una bufanda.



**Figura 174.** K1253 y el Tapir Jaguar. a. La cerámica; b. Fragmento de la Página 26 del Códice de Madrid donde se ve una leguminosa saliendo de la tierra, muy semejante a la que sale de la cabeza del Tapir Jaguar.

Mientras, un gran murciélago con sus alas extendidas cubiertas de signos de muerte hace algo que, desafortunadamente, coincide con una zona totalmente borrada del vaso. Nuevamente de la cola de jaguar sale la llamarada, esta vez a partir de un “*ajaw*”. Lleva cascabeles en sus extremidades, haciendo sentir al espectador, de nuevo, al sonido de sus cascabeles y su silbido, un sonido similar al de la serpiente de cascabel. De su cabeza sale un tallo terminado en una vaina dentro de la que se ven tres semillas<sup>93</sup>.

En definitiva, y vista su presencia en diferentes contextos, parece que el tapir es un way que se presenta muy vinculado a la muerte ya que encarna a la perfección el concepto de “exceso”, tanto por su gran tamaño como por el exceso de alimentación y bebida que requiere, aunque su exceso de pasividad y timidez natural esté compensado con sus rasgos de jaguar. Junto a estas cualidades básicas se adivina, basándome en sus acompañantes y en la narrativa popular acerca de su figura, que el tapir pudo ser uno de los caracteres susceptibles de ser protagonistas de representaciones en las que se hacía una mofa de todas las características de las entidades no humanas que provocaban el miedo o la repulsa en los hombres sujetos, de algún modo, a sus deseos y caprichos.

<sup>93</sup> El árbol o planta es de difícil identificación en el K1253, y K1442, pero es obvio que se trata de una leguminosa. Es muy posible que sea el mismo árbol que surge de la tierra en las páginas 24 y 25 del Códice de Madrid, páginas en las que se alude al exceso de calor y a la vegetación marchita (ver Figura 174b).



### 3.1.15. MURCIÉLAGO DE FUEGO

Este mamífero alado, arbóreo o habitante de las cuevas, se relaciona tanto con los *way* del grupo de *Akan* como con los *way* animales. *Akan* puede aparecer vestido como un murciélago, lo que da pie a suponer que el murciélago, en su versión animal, tiene algunas de sus cualidades la más obvia que corta cabezas.

Su especial configuración, un mamífero con alas, le hace idóneo para ser capaz de expresar, solo con su imagen, una serie de conceptos ligados a los espacios liminales, los mismos que él transita, y que tienen una fuerte carga de significado simbólico. A ello hay que añadir que es un animal nocturno, cuyos ojos brillan en la oscuridad, rojos, como dos ascuas de fuego. Une a todo ello el ser un animal muy prolífico y por ello siempre se señalan sus genitales. Vive en grandes manadas. Es muy fértil, y cada macho tiene un harem, y vive en las ramas de los árboles o en el interior de las cuevas, de las que puede llegar a salir, en manada también, emitiendo un sonido similar al aire que sale de las cuevas, una imagen impactante, que recuerda a una bocanada de humo negro (Benson 1997: 106; Emmons 1997: 84).

Son, por tanto, los símbolos idóneos para significar las cuevas y árboles que son acceso y salida al Inframundo, y, también, a un lugar que, aunque se entra por el suceso de la muerte, es capaz de generar nueva vida. Son capaces de invernar por dos años, otro rasgo que les hace susceptibles de expresar “resurrección” y “regeneración” a partir de la muerte. Al que sean la imagen idónea para representar a habitantes del Inframundo se une su asociación con el sacrificio, derivada de las diferentes formas que tienen los murciélagos de alimentarse, según su subespecie.

Como a la mayoría de los animales *way*, al murciélago se le ve en otras temáticas ajenas a esta condición. Así, se le puede ver solo o en compañía del ratón, en contextos liminales de vida y muerte o de contacto entre realidades distintas. Es ahí donde aparece junto a los Gemelos y, en ocasiones, junto a los *way*, pero donde ratón y murciélago no están ejerciendo de tales, por ejemplo en el K1490, Figura 175).



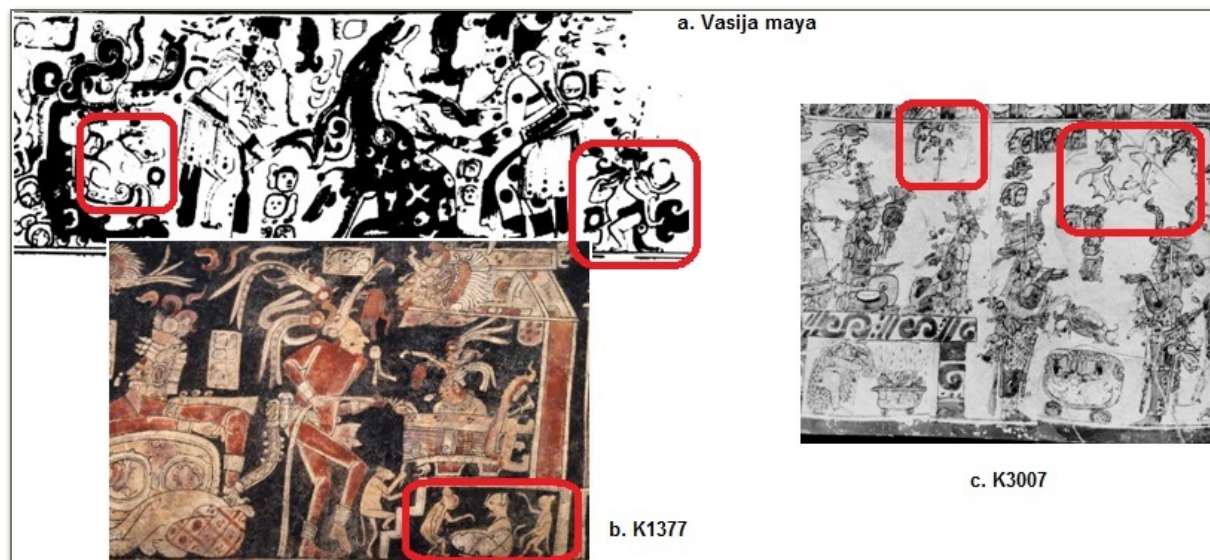
**Figura 175.** K1490 con el murciélago y el ratón en la parte superior.

Pienso que ambos están representando las dos caras de una misma realidad ya que el murciélago es una “rata con alas”, y como tal también está conceptualizado entre los mayas modernos (Schlesinger 2001: 176). El ratón comparte su forma y parte de su hábitat subterráneo, y el murciélago sería su versión voladora, arbórea y nocturna. Son dos animales ideales para representar la transición entre un estado de vida y otro, siempre relativos a un mismo ser. Cuando aparece solo, el murciélago está en contextos que frecuentan los escribas. Le vemos como interlocutor de un mono artista o ante un escriba (K3639, Figura 176b, y K4550 Figura 176a). Es posible que su vinculación a las artes esté en gran medida relacionada con el dicho, al que me he referido en repetidas ocasiones, de que “somos lo que comemos”, porque es un voraz devorador de los higos del árbol del amate.



**Figura 176.** El murciélago en contextos ajenos al way. a. Hablando con un escriba; b. Hablando con un mono artista; c. Junto al dios de la tierra.

También se le puede ver en el ritual en el que se quitan los cuernos a un venado (Figura 176c), o se le sacrifica (Figura 177a), en este último caso también junto al ratón, entrando en un grupo de cerámicas en los que ambos asisten a momentos, como he señalado, liminales (Figuras 177b y 177c).



**Figura 177.** El murciélago y el ratón. a. Fragmento de una vasija (Coe 1989, Fig. 23); b. Fragmento del K1377 donde se ve a un murciélago y a dos ratones bajo una estructura; c. Fragmento del K3007 con *Hun Ajaw* y *Yax Bahlam* inhalando un y sobre ellos un murciélago y un ratón cuyo cuerpo es el signo *ek'*, estrella.

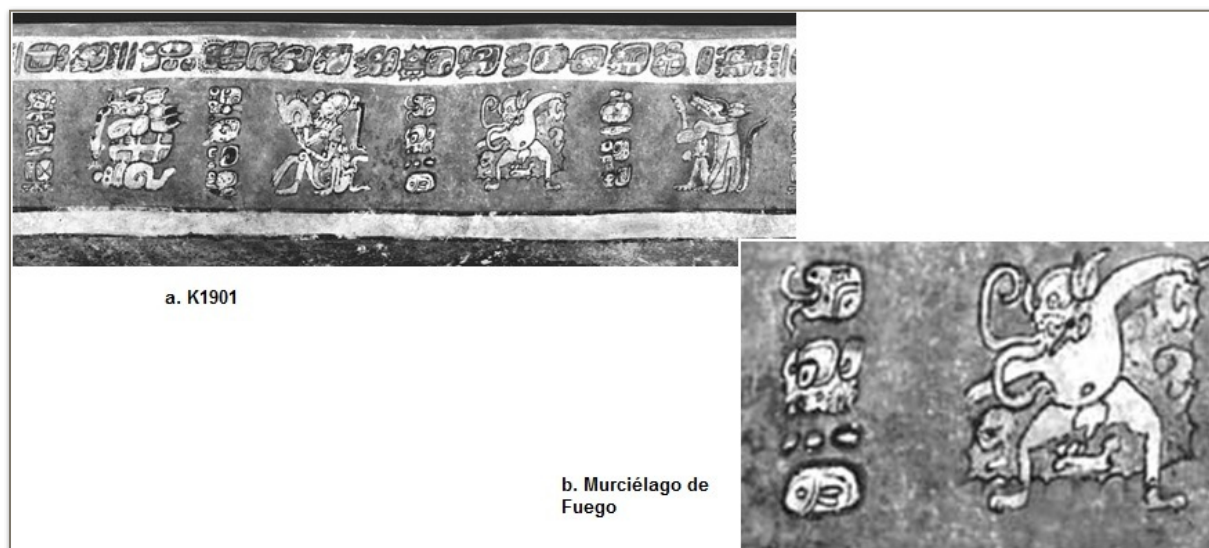
En resumen, todos estos ejemplos demuestran que el murciélago está relacionado con dioses de la tierra con características de escribas, así como con actividades relacionadas con las artes, con la escritura. También, y ya junto al ratón, con distintos tipos de sacrificios rituales.

Los murciélagos way que se van a revisar son claramente identificables como el “murciélago comefrutas”, el mismo que se ha visto en los contextos ajenos a esta realidad. Se trata del *Artibeus jamaicensis*, reconocible por su nariz terminada en un apéndice en forma de hoja, afilada como un cuchillo, que utilizan para cortar los frutos de los árboles que son la base de su dieta. Y comen, amén de pequeños insectos, casi exclusivamente, los higos del *Ficus cotinifloia*, que cortan de su tronco y comen en otro árbol bastante alejado, dejando pasar sus semillas sin digerir hasta expulsarlas contribuyendo a expandir el *Ficus* (*ibíd.*: 168), una planta parásita, que crece al revés, de arriba hacia abajo, por lo que es fundamental que sus semillas estén en la copa del árbol que le va a servir de huésped, labor que realizan, entre otros animales, los murciélagos.



Habitantes del inframundo, representantes simbólicos de la reproducción y generación de vida que ahí tiene lugar previo paso por la muerte, así como del comportamiento “excesivo” e incontrolado en el terreno sexual. No es de extrañar que su iconografía sea la de unas alas cubiertas de signos de muerte, su sexo esté siempre expuesto, y que aparezca relacionado con el amate (el *Ficus cotinifolia*) que es lo que come y contribuye a reproducir.

Como way el tema de la muerte, en una u otra forma, siempre está presente. Es muy posible que su significado esté basado en el tipo o en el momento de la muerte que se contempla en ellas. Su nombre se lee *k'ak'i sozt'*, Murciélago de Fuego (Grube y Nahm 1994: 701 ), y es muy fácil de reconocer por sus alas marcadas con símbolos de muerte, el apéndice de su nariz que lo identifica como el “comefrutas”, y una gran llamarada que sale de su boca. Está en el K1901 junto a Muerte Venado, Venado Serpiente, y el Zorro. En el K5367, junto a Jaguar de Fuego Coatí Cola de Fuego. El nexo de unión entre ambos vasos es la presencia de la muerte de la naturaleza, así como de su regeneración en el K1901 (Figura 178), y del fuego en el K5367 (Figura 179), un agente de muerte pero también de regeneración como ha demostrado Stuart (1998).



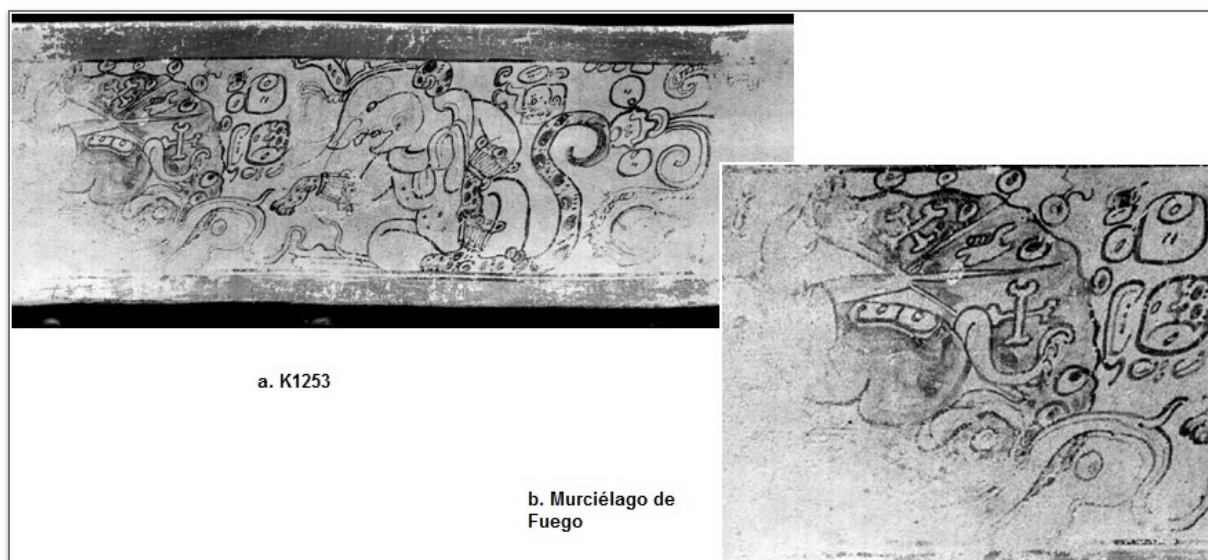
**Figura 178.** K1901. a. La cerámica; b. Murciélago de Fuego.





**Figura 179.** K5367. a. El vaso; b. Murciélago de Fuego.

Por tanto, la muerte y la regeneración a partir de ella son la temática de fondo en la que se encuadra la figura del Murciélago de Fuego en estos dos vasos, siendo el murciélago uno de los agentes de muerte por decapitación como sugiere su especie y, también por alusión al lugar en el que habita, las cuevas, puertas de entrada al Inframundo. Siguiendo con el ritual del plato de comida humana, el murciélago está en K1808, K1253, y K2716. El K1253 (Figura 180) tiene dos figuras, el Tapir Jaguar, sentado, con bufanda, y con una leguminosa saliendo de su cabeza. Está extendiendo su garra de jaguar y silbando al Murciélago de Fuego que alza el vuelo con todas sus alas extendidas, cubiertas con ojos, mandíbulas y huesos cruzados.



**Figura 180.** El murciélago en el K1253. a. La cerámica; b. Fragmento muy dañado en el que se ve, en parte, al murciélago.

Del murciélago sólo vemos su cuerpo negro marcado con un *akbal*, sus alas de muerte extendidas, sin su sexo masculino, y una parte de su llamarada casi tocando al Tapir, tanto por delante como por detrás. Ese contacto tan marcado entre ambos indica que su relación es estrecha y se basa en las connotaciones letales que he presentado acerca del Tapir Jaguar y que comparte con el murciélago.

En el K2716 (Figura 181) es el *way* de un *chatan winik* (Grube y Nahn 1994: 701). Acude con cuchillo de tres puntas en mano hacia donde yace un humano que tiene a un ave *way* sobrevolándole. La escena no puede menos de recordar a los buitres que sobrevuelan sobre su presa, esperando que esté muerta o no de señales de vida, para lanzarse sobre ella y, primero, sacarle los ojos, para luego hacer lo mismo con las entrañas, y después de estos dos primeros picotazos, ir a por el resto del cuerpo.

El ave, que se estudia a continuación del murciélago, es mezcla de buitre, búho y ciempiés, seres siempre relacionados con la muerte en sus primeros momentos. El primero, como carroñero y trasformador de materia muerta en viva con sus características heces blancas, excelente guano para el campo. El segundo, como gran depredador nocturno. Y, el tercero, como símbolo de una de las entradas al Inframundo. En estas escenas lleva una jeringa de enema que será utilizada con el muerto o, más posiblemente, aluda a un tipo de mal letal causado por la ingestión excesiva de alcohol<sup>94</sup>. La función del murciélago no está explícita, pero estaría relacionada con la decapitación del individuo con un arma que es un cuchillo de obsidiana de tres puntas<sup>95</sup>.

---

<sup>94</sup> El K1228 (ir a Figura 173) recoge casi la misma escena, pero en ella el murciélago ha sido sustituido por el Tapir Jaguar.

<sup>95</sup> Es un cuchillo que deja la marca de las garras de un jaguar. También se ha propuesto que servían para limpiar huesos en escenas de muerte, la más conocida la esculpida en el Altar 5 de Tikal, con dos oficiantes vestidos de *way* en torno a un plato con los huesos de una mujer noble de Tikal (Fitzsimmons y Fash 2003: 308). Por su parte Mc Anany (1995: 61) sugiere que la conservación de fémures y cráneos estuvo vinculada al culto a los ancestros.



**Figura 181.** K2716.

En el K1080 (Figura 182. Museum of Fine Arts Boston) vemos de nuevo al murciélago y al pájaro. El pájaro, posado sobre una piedra o altar con rostro se dispone a catar, con su pico de ciempiés un plato con la mano, el fémur y la cabeza. El murciélago está alzando el vuelo, con otro plato con mano, pie y ojo. Tiene el sexo enhiesto, y una gran bocanada de fuego unida a una cabeza. Sobre ella hay un signo *kab*, “tierra”, indicando que el suceso tiene lugar en el interior de la tierra, su hábitat natural.



**Figura 182.** K1080.

Finalmente el Murciélago de Fuego está en el siniestro vaso, el K1211 (Figura 183) que parece haber querido representar a las peores pesadillas que pueden afligir a un maya. Está muy desdibujado, pero se le alcanza a ver en la parte superior, junto al pájaro, como si ambos hubiesen sido compañeros en muchas de las tramas dedicadas a la muerte y a la enfermedad con los way como sus agentes principales.





**Figura 183.** K1211 (Colección Pearlman, Museo Chrysler, Norfolk). a. el vaso; b. fragmento del pájaro con el murciélago al que he enmarcado y que sólo se adivina su cabeza y la llamarada.

### 3.1.16. LOS WAY PÁJAROS

Se trata de un apartado complejo porque todos ellos tienen un vago aire familiar, aunque claramente se trata de manifestaciones way diferentes. Una forma un tanto artificial de agruparlos, amén de por el nombre cuando haya sido leído, va a ser por sus características naturales. Así se observa que hay dos grandes grupos: el que incluye a aves rapaces diurnas o nocturnas, y el que engloba a una extraña mezcla de búho o lechuza, ciempiés, y buitre. Una característica común a todos es la serpiente que llevan en torno a su cuello, siempre pequeña, y siempre venenosa. Toda esta iconografía sugiere que podrían ser way de carácter negativo<sup>96</sup>, similares a las almas *lab* “dadores de enfermedad” que describe Pitarch (1996: 63) para el poblado tzetzel de Cancuc.

Pájaros de distinto tipo son muy habituales en cerámica (Rivera *et al.* 2004), pero existen ejemplos en los que aparecen aves casi idénticas a dos de los pájaros way, aunque no es muy probable que sean estas entidades anímicas. En el K758 (Figura 184), bajo una banda celeste y en un entorno marcado con dos *kab*, se ve al búho con larga cola y con una cabeza en su pico, serpiente al cuello y un *ajaw* de fuego en la cabeza.

<sup>96</sup> Estaría en concordancia con la traducción al glifo way, o a ciertas manifestaciones de la palabra way dada por Stuart (2005a) en el sentido de estar relacionada más con el concepto de nagualismo que con el de tonalismo, por lo que serían seres capaces de enviar males a sus enemigos. Este nuevo enfoque también ha sido tratado y desarrollado en profundidad por Velásquez (2009: 633).

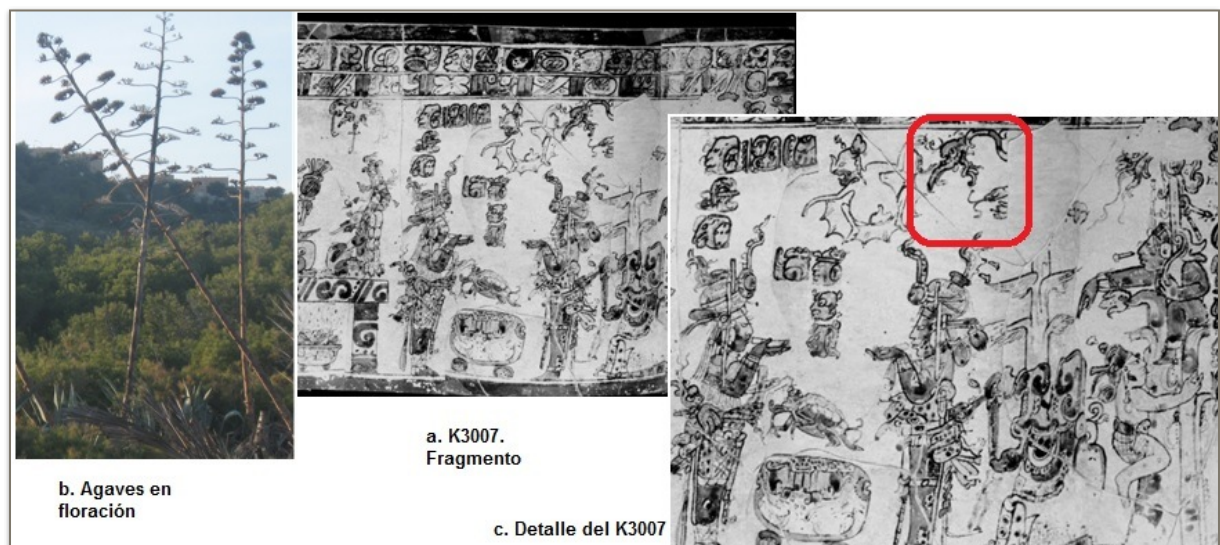




**Figura 184.** K758.

Este pájaro tiene muchas semejanzas con el ave *ko ko tzutz u-lu-ma* que se verá a continuación. Se trata de un ave way con las mismas plumas y patillas de búho, aunque su pico es de ciempiés. Es un way que suele llevar en la boca una pequeña olla como la que aparece en la otra imagen del vaso. Está volcada y muestra todo lo que se contiene en su interior y que se adivina en algunas de las imágenes con los way, en especial las serpientes. A ellas hay que añadir la cabeza del dios *Pax* y la de una divinidad de nariz larga que podría ser una versión del dios del agave.

El K3007 (Figura 185) tiene dos escenas. La primera sucede en el “cielo” con el dios *Pax* impartiendo órdenes al dios viejo de la tierra. La otra escena está ocupada por los Gemelos que toman una sustancia con una espátula o tubo frente a un altar del pulque, un icono frecuente en el tema del way.



**Figura 185.** K3007 y el ave way. a. Fragmento del vaso; b. Agaves en floración; c. Detalle del ritual de los Gemelos junto a un agave florecido y con un pájaro posado encima, como si fuera su dueño.

Junto a ellos el árbol que está coronado por el ave búho-buitre-cormorán, y un segundo árbol por el que suben o bajan los Gemelos. Lo que interesa en este apartado es que la primera planta podría ser un agave en floración, algo que se apoya en la similitud de la planta (Figura 185b) con la planta representada en el vaso (Figura 185c), y, también, con la vinculación que mantiene este pájaro con ella en iconografía ya que parece formar parte de su cuerpo, al tener algunas manifestaciones suyas una hoja de maguey en lugar de la oreja (ver K1080 Figura 182).

Finalmente, hay que señalar que un ave muy similar al way Muerte en el Camino aparece en el K501 (Figura 186). Toda la escena está dedicada a la a la narrativa mítica en torno al desarrollo de la escritura, y el pájaro parece estar cayendo en picado sobre un anciano dios escriba del que sale una flor blanca de su boca y que lleva tocado de red y un tintero en la mano.



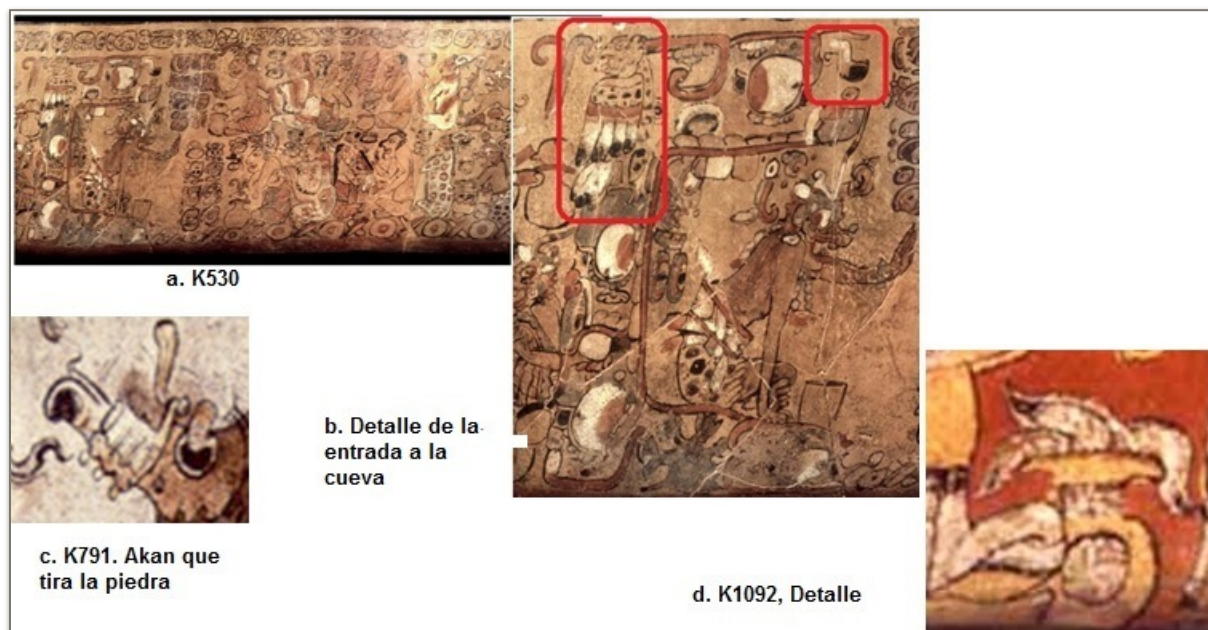
**Figura 186.** K501 y su ave mítica. a. El vaso; b. Detalle del pájaro; c. El way Muerte en el Camino en el K791.

La joven planta del amate sale de un plato de sacrificio con un *k'in* pintado, y que lleva, amén de la citada planta, una espina de manta raya, una concha, y la jarra del K758. El plato descansa sobre una cabeza de dios (parece el dios del agave por su nariz en forma de una hoja de esta planta) que, a su vez, está sobre una apertura en la tierra por la que asoma un cazador de pájaros, reconocible por su sombrero de paja de ala ancha. Una misma combinación narrativa se puede apreciar en el K6626 (Martin 2007: Fig. 13a).

Para finalizar, en el K530 (Figura 187) hay un búho posado en la cueva animada que sirve de asiento y trono a un dios, que podría ser la divinidad del pulque por la



temática que se desarrolla ante sus ojos, la ingestión de enemas por distintas versiones de *Mam*, el dios de la Tierra. Se trata de una criatura quizá serpentina, de cabeza descarnada y nariz prominente. La cueva está también adornada por una hoja de agave, no dejando dudas de que divinidad se trata. El dios está saludando a cuatro dioses ancianos con sus correspondientes asistentes femeninas, que están listos para ingerir enemas.



**Figura 187.** K530. a. La cerámica; b. Detalle de la entrada de la cueva, con una divinidad en la boca, un ave posada en la piedra, y una planta de agave; c. Así la llevan en tocados *Akan*; d. Detalle de unas hojas que salen de una jarra de *chih*.

Es decir, todas las aves que hemos visto tienen una especie de contrapartes *way*. Estas aves que acabo de analizar aparecen en contextos míticos relacionados con el surgimiento de dos plantas: la que permite la fabricación del papel, y la que produce el pulque. En estos contextos con las aves también se ha observado que los que ingieren esta bebida son los dioses de la tierra, unos dioses viejos<sup>97</sup> que están también en contexto de escritura y de *way* (ver, por ejemplo, el K7152, Figura 65). La relación de las aves con los árboles o plantas es una constante en toda Mesoamérica, donde los árboles que marcan los puntos cardinales o que sostienen el mundo tienen un ave asociada.

<sup>97</sup> Por tanto es evidente que las aves tienen una relación con los dioses viejos, que al ser cuatro en estas escenas colectivas hace sospechar que estén en relación con el concepto posclásico del *bacab*, de los dioses viejos sostenedores de las cuatro esquinas del mundo. Un concepto que los conecta directamente con los árboles que sostienen también el mundo, con las aves que pueden vivir o tener una conexión íntima con ellos, con las piedras como sostenedoras del mundo, y con el concepto de *tuun*, piedra, que también significa año.

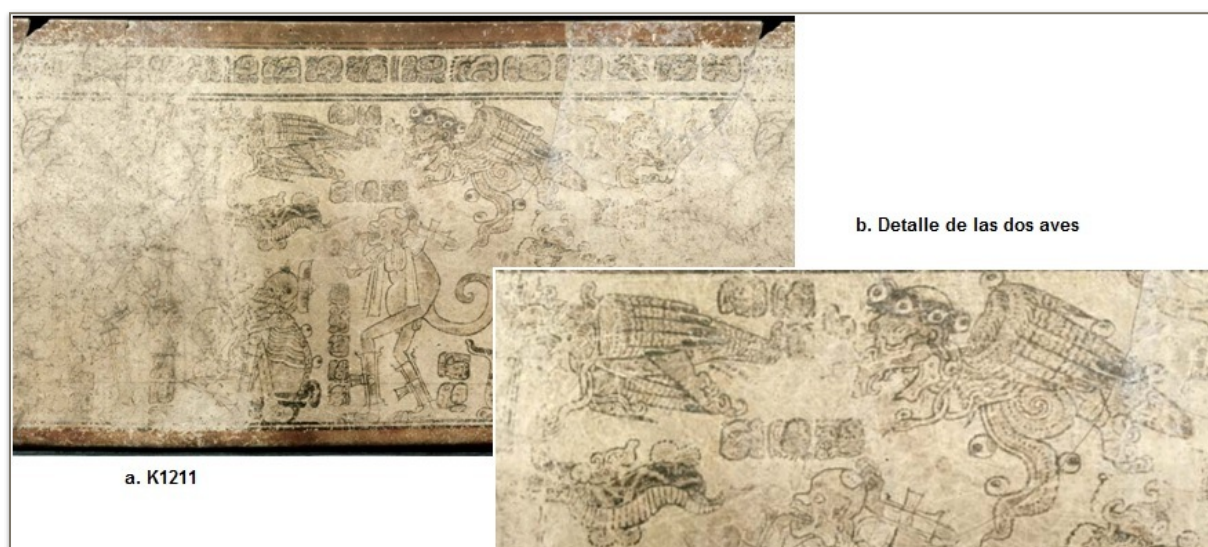
### 3.1.16.1. Aves con rasgos de cormorán o garza, búho y ciempiés

Existe un grupo de ave way que responde más o menos a los mismos rasgos, los que se describen en el epígrafe superior, y que van acompañadas del mismo nombre, del que solo se ha leído la sílaba *ko* que puede aparecer doble, y con una cabeza de murciélago que las precede. Estos pájaros pertenecen a la entidad política de *Pa' chan*, el área de El Zotz/Uaxactún o Yaxchilán (Grube y Nahm 1994: 704). La transliteración de su nombre sería *ko ko tzutz u-lu-ma* según Helmke y Nielsen (2009: 62). Estos autores han indagado en material etnográfico y han encontrado que algunas enfermedades relacionadas con el asma llevan la palabra <co> o <coco>. Así sucede en el Canto 8 del Ritual de los Bacabs, y en la palabra yucateca para asma que es *kok* (*ibíd.* 64).

La imagen de los pájaros varía, pero puede decirse que siempre tiene ojos sueltos en torno a su cuerpo y una serpiente en el cuello, pequeña, quizá venenosa, y esas variaciones van desde tener el cuello cortado y unido al cuerpo por una arteria, a tener el vientre abierto y los intestinos cayendo. Las alas pueden ser moteadas o con la forma de agujas de pedernal y obsidiana, algo que también se puede ver en iconografía de Teotihuacán, y que ya aparece en los Murales de San Bartolo, en el área maya, en tiempos del Preclásico Tardío, en el ave del cuarto árbol cósmico (ver Figura 193c, y Taube *et al.* 2010: Fig. 18). El vaso más impactante en lo que se refiere a este carácter nefasto de las aves es el K1211 (Figura 188) que acabo de mostrar en relación al murciélago.

Es una cerámica de estilo “códice”, muy dañada por los depósitos de cal, de tal modo que sólo deja visible aproximadamente la mitad de su superficie, suficiente para ver un desfile, terrestre y aéreo, de way con atributos de muerte y de enfermedad, liderados, aunque se le ve a duras penas, por Muerte Fuego en el Centro. Y se distinguen dos aves, las dos del tipo de las rapaces por su pico curvado y por sus patas con garras curvadas adaptadas para cazar a sus presas, pero son diferentes la una de la otra.





**Figura 188.** Las aves del K1211. a. Panorámica general del vaso; b. Fragmento con las dos aves situadas en el registro superior.

La más pequeña, a la izquierda, está prácticamente borrada, pero se adivina que no tiene el cuello cortado. La segunda sí que deja ver toda su figura. Está gritando, con una corona hecha de ojos, víscera colgando también con ojos y pico con los colmillos de ciempiés. Sin duda una imagen muy apropiada para una enfermedad mortal que cursa en la zona del pecho, algo que podría estar relacionado tanto con los pulmones (si fuera asma), como con los intestinos, ya que no está claro qué sale del cuerpo de estas aves.

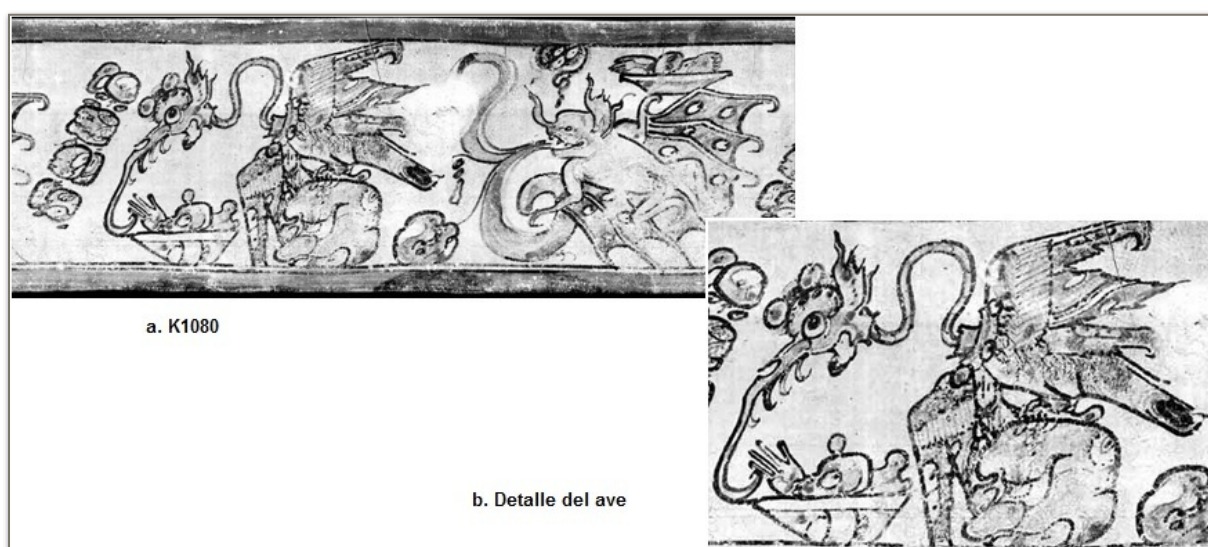
Este ave es muy similar a la vista en el K5637 (Figura 189b), aunque es difícil poder afirmar que se trata de la misma. Pero sus vísceras cuelgan y las plumas son similares, aunque en ella también vemos el cuello cercenado. El pájaro está posado sobre un extraño “perchero” que surge de una cabeza *Pax*, cabeza que, a menudo sirve de base a árboles, por lo que la percha puede que sea una planta estilizada.

De su boca sale la jarra que el pájaro lleva en el pico para los difuntos, y de detrás de su cuerpo asoma una planta, quizá de agave. La siguiente escena se centra en *Akan* que se decapita, un ritual relacionado con la fertilidad y la cosmogénesis según Hoopes y Mora Marín (2009: 313), mientras que junto a un zorro surge una planta de agave. La función y el significado de *Akan* en este contexto, invita a suponer que está ligada al agave, una planta que necesita morir para dar origen a una nueva.



**Figura 189.** K5637 y el ave. a. El vaso; b. Detalle del ave.

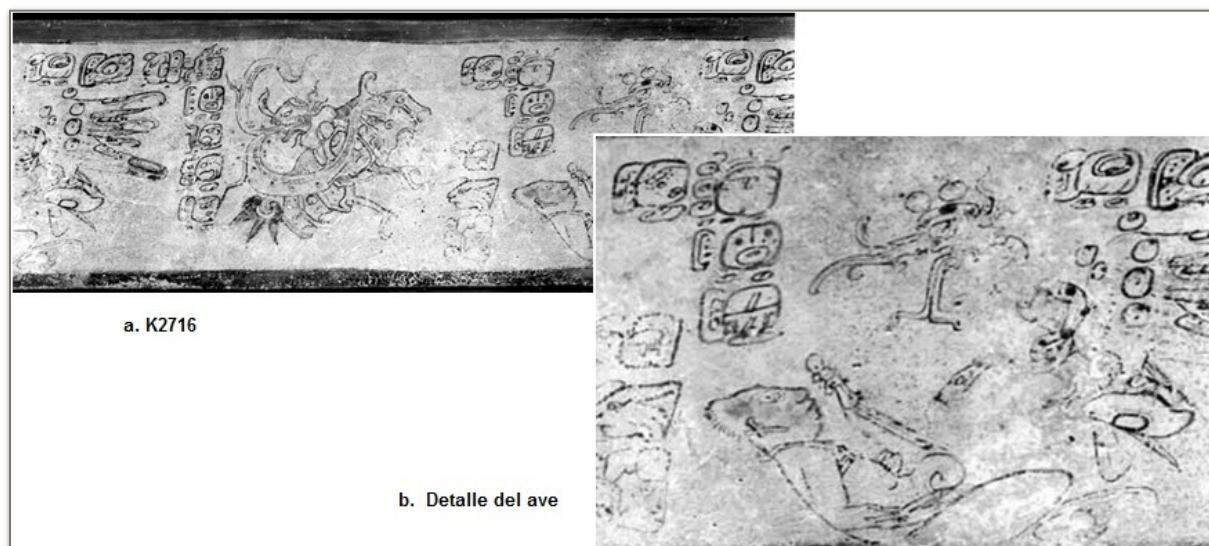
En el K1080 (Figura 190) está con el Murciélago de Fuego que lleva un plato en la mano mientras que él parece dispuesto a ingerir el contenido de su plato. El ave way está muerta puesto que lleva el collar de ojos y tiene el cuello cortado (aunque unido a la cabeza por una arteria o nervio cuya ondulante silueta comparte asociación simbólica con la serpiente, como si ésta existiera en el interior del cuerpo del pájaro). Tiene pico de ciempiés posiblemente por el carácter terrestre, de interior de una cueva, que sugiere la presencia del murciélago porque es uno de sus hábitats y porque hay un signo *kab*, “tierra” en la parte superior que representa el estar en el interior de una cueva. Incluso las alas de *ko ko tzutz u-lu-ma* tienen forma y signos de color oscuro, quizá obsidiana, y de pedernal, además de tener la forma de unas punzantes estalactitas, aunque esta última propuesta es un tanto arriesgada.



**Figura 190.** El pájaro en el K1080. a. La cerámica; b. Detalle del pájaro ante el plato de comida.

El binomio obsidiana y pedernal, material con el que se fabricaban las armas, sin duda está aludiendo al carácter muy agresivo de este pájaro. Lo que sí que no deja lugar a dudas es que su oreja tiene la forma de la planta que sale de la cabeza del “dios del agave” (ver Figura 158c), por lo que, de alguna manera, este ave está relacionada con la mencionada planta, una relación que era obvia en el vaso anterior, en el K5637. Algo que explicaría el rasgo de ciempiés que presenta en muchas ocasiones ya que este artrópodo también está en estrecha relación iconográfica con esta planta.

En el K2716 (Figura 191) el ave se está posando, con una serpiente al cuello y una jeringa en las patas, sobre un individuo presumiblemente muerto. Parece tiene la intención de sacarle los ojos y de vaciar sus intestinos con la ayuda del enema, replicando su propia imagen recogida en los K1211 y K5637. Sus alas siguen presentando la alternancia de obsidianas y pedernales. Lleva una serpiente anudada al cuello, y no es posible ver su oreja, pero básicamente repite la iconografía del K1080, aunque aquí parece querer alimentarse directamente del muerto y no del más discreto plato con restos humanos.



**Figura 191.** El ave en el K2716. a. La cerámica; b. El ave sobre el hombre con el ombligo salido.

En el K1228 (Figura 192) está posado sobre el muerto con la jeringa en sus patas y colocando una pequeña jarra en la boca del difunto. Sus alas no están formadas por punzantes pedernales y obsidianas. Son plumas normales, quizá porque el entorno natural del tapir no son las cuevas y la escena tiene lugar en la



superficie. Tiene una serpiente al cuello pero han desaparecido los rasgos de ciempiés. Más bien parece tener el pico curvado del cormorán. Sus “orejas” son las del búho, lo mismo que las plumas de la parte superior de su cuerpo.



**Figura 192.** El ave en el K1228. a. El vaso; b. Detalle del ave posada sobre el cadáver que lleva la bufanda anudada al cuello que aquí, en concreto, la lleva un individuo muerto.

En esta ocasión el Tapir Jaguar sustituye al murciélago, un way unido a la muerte por excesos cometidos, y que, en este caso, se conecta a la figura del murciélago a través de la decapitación ya que danza con una cabeza en la mano, un rasgo derivado posiblemente del componente jaguar del tapir, ya que el jaguar es conocido por atacar primero a la cabeza de sus víctimas.

En el K7794 (Figura 193) está delante de *Wuk/lk' Si'ip* que sale de Venado Serpiente. La boa tiene su cuerpo jalonado de símbolos de vegetación, empezando por la enorme oreja de venado bordeada por una serpiente de madera estilizada y un poderoso cuerno del mismo animal. Al contrario de la imagen del pájaro way, es la representación de la vida que da el bosque, tanto vegetal como animal, así como de su temible patrón.

El ave está muerta, con su cuello desgajado pero con la serpiente en torno al mismo, insinuando que está uniéndose al búho-cormorán. Su pico se ha transformado en la boca del ciempiés, y de ella sale la jarra *akbal* volcada y goteando, y sus alas vuelven a alternar los símbolos *akbal* y pedernal, recordando al Pájaro Principal de los Muros de San Bartolo (Figura 193c). Sigue llevando la jeringa en sus patas, lo que indica que es parte fundamental de su iconografía, lo mismo que entregar al muerto la jarra *akbal*. Pero aquí no hay ni muerto ni enfermo, más bien parece una



imagen destinada a establecer que el way depende, en última instancia, de su señor, lo mismo que la mayoría de los way animales.



**Figura 193.** K7794. a. La cerámica; b. Detalle del ave; c. Alas del ave posado en el cuarto árbol cósmico de los murales de San Bartolo (Dibujo de H. Hurst)

Se pueden sacar algunas conclusiones en base a la iconografía de esta siniestra ave. Por un lado parece evidente que ella puede ser la encarnación de un tipo de enfermedad que quizá cursa bajo la forma del asma si se pudieran extrapolar a ella los nombres dados al asma en tiempos coloniales, pero que yo pienso que también podría tener un componente estomacal o intestinal ya que el ave tiene un enema en sus patas. Otra conclusión sería que hay ocasiones en que, cuando aparece en solitario y sin la cabeza cortada, el pájaro parece ser la encarnación de la enfermedad, mientras que cuando está sobre un cadáver él sería el dador de la enfermedad, ya que lleva la jeringa en las patas, y da el contenido de una jarra al muerto. Este último detalle puede ser una de las pruebas de que algunas de las pequeñas ollas que llevan los way serían los contenedores de algún tipo de enfermedad. Y, como última reflexión, que este pájaro sin duda tuvo una vinculación muy profunda con la planta del agave, ya que lo tiene como oreja.

### 3.1.16.2. El búho o lechuza

Volviendo a los way pájaro que sobrevuelan el registro superior de la impresionante emigración de seres siniestros del K1211 (Figura 194), se distinguen de dos tipos. El primero es un búho, como reza su nombre, *kuy*, y vuela con una serpiente enlazada al cuello, y es el way de un topónimo del que se ha leído *chan yo' [?] ha* (Grube y

Nahm 1994: 704). A este way se le ve también en el K3395 (Figura 195), un gran cuenco perteneciente a la colección del Museo Popol Vuh de Guatemala, y cuyo origen parece ser que está en un sitio en los alrededores del lago Petén Itzá, quizá El Zotz' (Reents-Budet 1994: 355).



**Figura 194.** El búho en el K1211. a. El vaso; b. Detalle del búho.

El gran cuenco (conocido como “cuenco Castillo” por sus anteriores propietarios, la familia Castillo), está decorado con escenas alusivas a la muerte, y el way búho aparece sentado en un trono de huesos. Su nombre es O' y su cláusula *KUY-‘O ‘u-WAY-wa-la K’UHUL-‘IK’-‘AJAW*, que se traduce *Kuy* lechuza o búho blanco es el way del *k’uhul ajaw* de *Ik’* (Tokovinine, comunicación personal). O' no es el nombre del tipo del ave ante el que nos encontramos, aunque existe en el acervo maya un pájaro de este nombre pero que no es un búho, aunque puede que sus nombres se fusionaran en algún momento y funcionar como una única entidad García Barrios (2009a: 97-98)



**Figura 195.** El búho O' en el K3395. a. El cuenco; b. El búho o lechuza.



Una cabeza asoma de su pico abierto, y sobre su cabeza hay un *ajaw* de fuego, el T535. Hay que destacar que, aunque sentado en un trono de huesos, su cuerpo no presenta ningún signo de muerte. Esta iconografía le representa como uno de los señores del Inframundo que tiene relación con alguno de los ancestros de la entidad de la que es *way*, si fuera cierta la interesante propuesta de Mc Anany (1995: 61) acerca de la relación de los fémures con los ancestros<sup>98</sup>.

La última imagen de esta ave se encuentra en un cuenco también depositado en el Museo Popol Vuh de Guatemala, numerada con el 419 (Figura 196). Está muy dañado, pero se acierta a distinguir a la misma entidad del K3395, aunque no está sobre un trono de huesos. La glosa jeroglífica es *Sak kuy 'o'uwahy k'uhul 'Ik' 'ajaw b'aah [tuun?]* (Luin 2013), que se puede traducir como O' búho blanco es el *way* del señor sagrado de Motul de San José.



**Figura 196.** El búho de la cerámica 419 del Museo Popol Vuh.

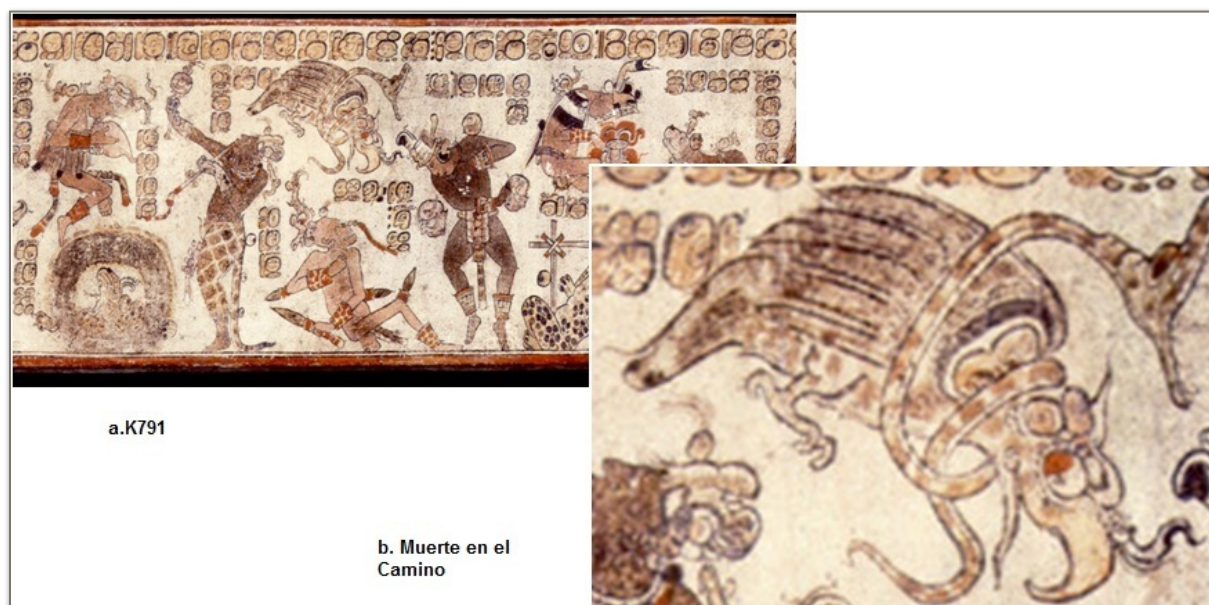
### **3.1.16.3. El ave rapaz diurna (halcón, gavián, o águila)**

Hasta el momento solo ha aparecido en una ocasión, en el K791 (Figura 197). Es *tahn b'ihil chami* (Hoopes y Mora Marín 2009: 295) o *tan bihil kimi*, *way* del *ajaw* de *Ux witz*, la actual Caracol (Grube y Nahm 1994: 704). Su traducción es Muerte en el

<sup>98</sup> Basándose en la existencia de este *way* de los señores de *Ik'*, García Barrios y Velásquez propusieron, en la reunión de Wayeb celebrada en Madrid en 2010, que los poseedores del *way* tuvieron conocimientos mágicos muy especializados.

Camino, y su acción en este vaso consiste en lanzarse en picado hacia un way ciempiés que se defiende con cuchillos de pedernal de los ataques de *Akan* que le está golpeando con un hacha de piedra, rodeado, a la vez, de piedras animadas.

Se ha sugerido que Muerte en el Camino está vinculado con las coesencias de los *ajaw*-brujos capaces de enviar enfermedades (Hoopes y Mora Marín 2009). Todo lo sugiere: su nombre y su iconografía. Es posible que así se entendiera la muerte en ocasiones, como ocasionada por un way capaz de provocarla, y que fueran utilizadas como el equivalente a nuestras armas biológicas modernas (Braakius 2005).



**Figura 197.** Muerte en el Camino en el K791. a. El vaso; b. Detalle del ave.

Marc Zender (2006) trazó un posible paralelismo entre este way y el pájaro que aparece dibujado en la página 3 del Chilam Balam de *Kaua* (Figura 198), escrito entre 1796 y 1823, y que recibe el nombre de *am kaan mo' Ik' tankas*, “araña serpiente guacamaya mal de aire”<sup>99</sup>.

<sup>99</sup> La traducción del texto anejo es, según Roys (1965: xi): “es el ataque de serpiente de obsidiana y de viento guacamayo; es el ataque de viento guacamayo morado; es el ataque de viento guacamayo verde”.





**Figura 198.** El ave dibujada en la página 3 del Chilam Balam de *Kaua*.

Este hecho ha llevado a este autor y a otros (Helmke y Nielsen 2009; Moreno 2011) a proponer que se puede tratar de un ave similar. Pero Muerte en el Camino no es una guacamaya, a la que siempre es posible distinguir por el tejido rugoso alrededor de su ojo (que también sirve de icono para la palabra *mo*, guacamaya), e implicaría que “viento” era considerado un tipo de enfermedad en el Clásico maya, algo que pudo ocurrir, pero que también se extrapola al concepto de “malos aires” presente en la medicina medieval europea y que pudo viajar, y fusionarse por qué no, pero no hay pruebas, con un posible mal de viento maya prehispánico.

En todo caso no hay duda de que Muerte en el Camino, tanto por su nombre como por su iconografía, un ave rapaz con una serpiente furiosa al cuello, es la imagen de un mal. Un mal que puede estar en la clave de parte de su nombre, “en el camino”, lugares especialmente peligrosos para los mayas cuando se internan en los bosques<sup>100</sup>.

Después de contemplar toda esta sucesión de aves *way* es evidente que tienen un significado muy complejo, que bascula entre ser ellas la enfermedad o ser dadoras de enfermedad en el caso del Muerte en el Camino y de *Koko tzutz u-lu-ma*, y tener una posición preeminente en el Inframundo como lugar donde también residen los ancestros y con los que tiene una vinculación especial. El Búho Blanco O’, sin embargo, aunque mantiene su posición en el mundo de la muerte, parece más bien uno de los regentes de este dominio, capaz de facilitar la

<sup>100</sup> Los cruces de caminos, en muchas culturas, son puntos especialmente susceptibles de tener conexiones con el “otromundo”, y pueden ser lugares en los que, a través de determinados rituales, se puede entrar en contacto con criaturas de ese entorno, demonios, en una tradición muy extendida por Europa y los Estados Unidos de América.

entrada en ese entorno, o de poner en contacto a los ancestros con sus descendientes. La base para esta hipótesis está en su falta de actividad en relación a los muertos o a la comida humana de los *Koko tzutz u-lu-ma*, o de la agresividad de Muerte en el Camino.

Él está sentado en un trono de huesos, lo que ya le confiere un estatus dentro del ranking de los way y lo vincula con los ancestros. O bien está parado, en ambos casos dejando emerger una cabeza, la del ancestro con toda probabilidad porque exhibe una iconografía ajena a toda divinidad y muy estandarizada. Solo le vemos volando en el K1211, sin ningún signo de muerte, pero integrado en esa gran manifestación de seres muy vinculados a la enfermedad y a la muerte.

Hasta aquí el análisis de los way que adquirieron o fueron dotados de un cuerpo animal y que aparecen en la cerámica del Clásico Tardío. Toca el turno ahora a un grupo de entidades que giran en torno a la poderosa figura de un way de cuerpo humano, *Akan*. Se trata de un personaje que es tan ubicuo como pueden serlo el jaguar o el venado. Puede aparecer en cerámicas en la que predominan los way animales, pero en general tiene su propio nicho temático. Sus manifestaciones son muy estándares. Se trata de un individuo joven, de pelo negro, largo y liso, cuerpo en descomposición, y cuyas principales funciones son cortarse la cabeza, bailar, correr o golpear con una piedra, y embriagarse tanto bebiendo, como a través de enemas. Está en contextos de muerte, junto con otros way de cuerpo humano, que tienen algunos de sus rasgos iconográficos, pero que no son él, ni llevan su nombre<sup>101</sup>.

Su nombre ha sido leído como “*Akan*” o “*Ahkan*” (voy a emplear *Akan* a lo largo de la investigación), cuya traducción en los diccionarios maya-español es “rugido”, y en el diccionario de Motul es mencionado como el dios del pulque (*chih* en maya) y los borrachos (Grube 2004a: 59-62). Stone y Zender (2011: 5) han añadido un dato más, y es que *Akan* es una palabra que significa “avispa” en la mayoría de las lenguas mayas, algo que se refleja en los rasgos de insecto que presenta en algunas ocasiones. El nombre “*Akan*”, que es el que se va a utilizar en esta investigación, puede aparecer escrito en forma fonética, o simplemente con una variante de cabeza que muestra su cabeza sin la mandíbula inferior (Grube 2004a: Fig. 3). Este autor (*ibíd.* 62) señala que hay un grupo de way que tienen atributos de

---

<sup>101</sup> Grube (2004a) dedicó un excelente estudio a este grupo de way desde el punto de vista de la epigrafía.

*Akan* y que están relacionados con este *way*, y distingue entre dos tipos de relación con respecto a *Akan*: los seres que llevan el nombre “*Akan*” en su frase nominal, y los que no comparten su nombre pero tienen algunos de sus atributos iconográficos<sup>102</sup> (Gráfico 6, Anexo II).

A continuación voy a analizar todos estos *way* siguiendo la división propuesta por Grube, ya que me parece acertada. Se trata de completar la parcela iconográfica de este tema, ya que Grube, aunque muy atinado en sus comentarios acerca de la iconografía, se centró fundamentalmente en el aspecto epigráfico. Los que llevan la palabra *Akan* tiene frases nominales muy largas en las que el logograma *AKAN* es una parte de ella, ocupando generalmente la última posición en dichas frases.

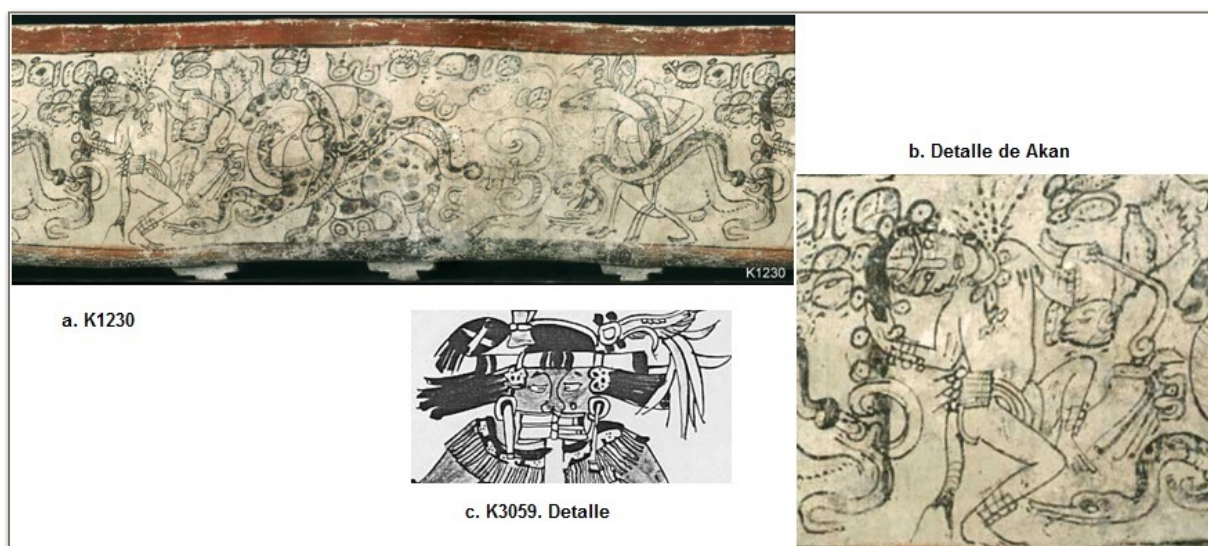
### 3.1. 17. *AKAN* QUE SE DECAPITA A SÍ MISMO

Se le ve en los K792, K5112, K3059, K1230, VAS, K3395 K3062, K8936, K9091, K1490. En ellos *Akan*, que está identificado por el nombre *Ch’ak b’aah Akan*, “*Akan* que se corta la cabeza” (Grube 2004a: 64), utilizando para ello el hacha de pedernal o un cuchillo de obsidiana. Las cerámicas serán analizadas siguiendo el criterio de la complejidad de la escena representada, es decir, se empezará con las que reúnen a menos personajes y están en un mejor estado de conservación para poder llevar a cabo el análisis iconográfico

Una de las cerámicas que presenta una imagen más emblemática de *Ch’ak b’aah Akan* es el K1230 (Figura 199), un cuenco actualmente en el Museum of Fine Arts de Boston. *Akan* es la figura central de un ritual, que está centrado en que se corte la cabeza y se la entregue a un impaciente Jaguar de las Estrellas, mientras que un venado con los ojos proyectados contempla la escena a través de los espejos en sus ojos, encuadrando su acción en un ritual de adivinación o clarividencia, algo propio de los grandes chamanes y brujos.

---

<sup>102</sup> Grube (2004a: 62) no está seguro de cuál es la relación entre éstos y *Akan*, y de si forman parte de una misma “familia” de *Akan*.



**Figura 199.** K1230 y *Akan*. a. El cuenco; b. *Akan* autodecapitándose; c. Detalle del *Akan* del 3059 con una máscara similar, aunque éste la cubre la boca y en el K1230 la frente.

El cuerpo de *Akan* presenta las marcas del “tanto por ciento” que están reflejando un cuerpo en descomposición y que sirven de icono al glifo T509 que, aunque menos frecuente que el T539, también se lee *way* (Macri y Vail 2009: 163). Completa su imagen un collar de ojos con la pequeña jarra humeante y boca abajo, muñequeras y tobilleras blancas, y un taparrabos recogido por una banda con tres nudos prominentes, un rasgo iconográfico siempre asociado al sangramiento ritual.

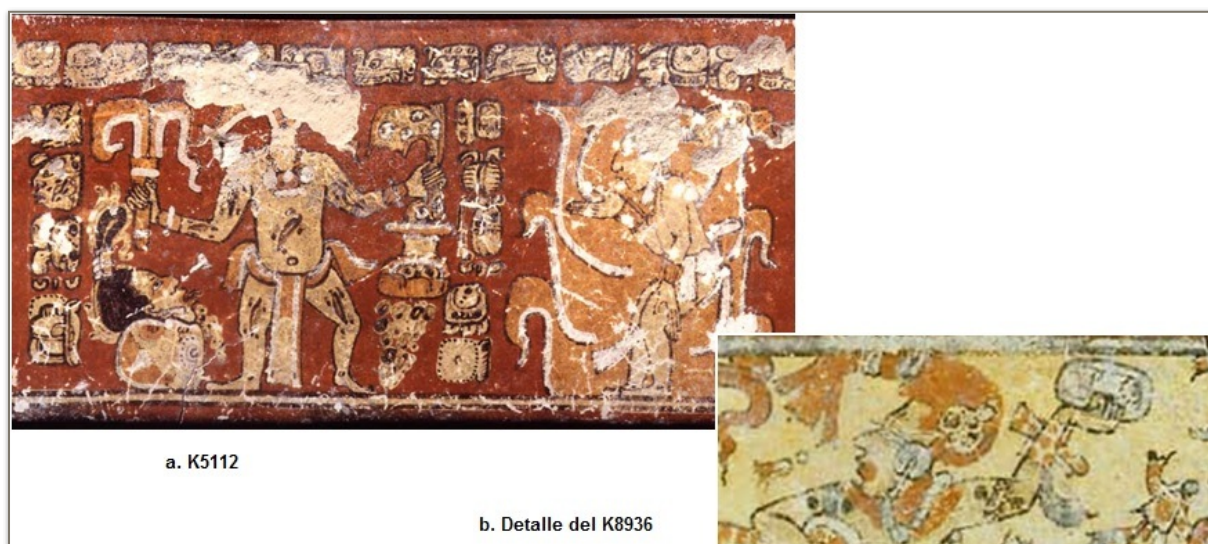
Su cabello es largo, recogido a modo de trenza por unos cascabeles, un chorro de sangre está saliendo de su cuello, mientras se corta el cuello, presumiblemente por la carótida, con un hacha dentada de pedernal. En la cara lleva una especie de máscara formada por una tira de un material rígido que también le adorna en los K3059 (ver Figura 199c) y K3390 (ir a Figura 376). Su danza tiene una gran cadencia y trasmite el sonido de los cascabeles en el cabello, centrando la atención en el mismo. En este cuenco *Akan* es poseído por un *Chatan Winik*.

El jaguar, que responde al nombre de *Jatz'al tok Ek Hix*, “el jaguar de las estrellas que golpea” (Taube y Zender 2009: 202), está reclamando la cabeza de *Akan* con la mano extendida y una actitud muy agresiva. Ya se vio en su apartado correspondiente que este *way* jaguar tiene una relación muy estrecha con la decapitación, por tanto, con las cabezas cortadas. Las cabezas tienen, por una cadena de similitudes simbólicas evidentes en el K5112 que se verá a continuación,



una íntima vinculación con la piedra y ésta, a su vez, con el concepto del año solar, *tuun* en maya clásico, la misma palabra que para “piedra”.

Así se puede comprobar en el K5112 (Figura 200), un vaso que recoge el vínculo entre la cabeza cercenada, la piedra y el fuego, y continúa dando mucha importancia visual al chorro de sangre que brota del cuello. Está compuesto de dos escenas unidas por un nexo común: el fuego. Una mitad del vaso lo ocupa una gran llamarada, con un personaje dentro, en actitud de caerse, con el brazo y la mano izquierda apuntando al suelo, mientras que la derecha está en actitud de ofrecer algo, con toda probabilidad, el fuego que le envuelve. El texto que acompaña menciona que es el way *TZUK pa k’ahk’*, “fuego”, seguido de un glifo que es un retrato y un topónimo que no ha podido ser leído porque es un ejemplo único (Grube y Nahm 1994: 710).



**Figura 200.** K5112. a. La cerámica; b. Detalle de la piedra que lleva *Akan* en la mano, en el K8936.

No cabe duda de que el fuego es un elemento fundamental en todo el entramado way, y su función, en esta cerámica, es la de consumir la cabeza de *Akan*, puesto que éste empuña con su mano derecha una antorcha mientras baila con su cuerpo macilento y toda la cabeza está bordeada por fuego. En la otra mano lleva una olla *akbal* con una tela que parece la que él lleva en determinados momentos sobre su cabeza y que coincide con los momentos en que ingiere grandes cantidades de pulque, algo que augura que el contenido de esa olla de mediano tamaño podría ser alcohólico.

Es así que el sacrificio por decapitación voluntaria se asocia con el fuego, la piedra y la ingesta de alcohol. Las dos primeras características —fuego y piedra— aluden al fin de un periodo y al inicio de uno nuevo, mientras que la ingesta de alcohol puede referirse a una necesidad para acceder a este momento. Se entraría por tanto en el significado de la embriaguez ritual que puede potenciar el encuentro con el “otromundo” a través del estado de somnolencia y, en exceso, de alucinaciones. Algo que se solapa con un segundo significado, al calor que provoca en el cuerpo, en la sangre en concreto según el parecer de los chamanes mayas contemporáneos, que buscan con ese calor potenciar el vigor y el poder de la sangre, un torrente por donde corre el alma y que tiene mucha importancia en el mundo del *way*, donde abundan las cabeza chorreando sangre y los sacrificios punzantes en los genitales. En esta cerámica la cabeza de *Akan* descansa sobre una piedra, idéntica a la que lleva *Jatz'on Akan*, “*Akan* que golpea con la piedra” (ver Figura 200b). Por tanto, es altamente probable que sean la misma piedra, y que el destino de cabeza y piedra sea arder con un fuego que contiene la esencia del *way* y que va a consumir y revitalizar la cabeza, el YO de *Akan*, puesto que ese es uno de los significados del fuego en contextos de muerte de seres vivos, de edificios o de periodos de tiempo según ha demostrado Stuart (1998)<sup>103</sup>.

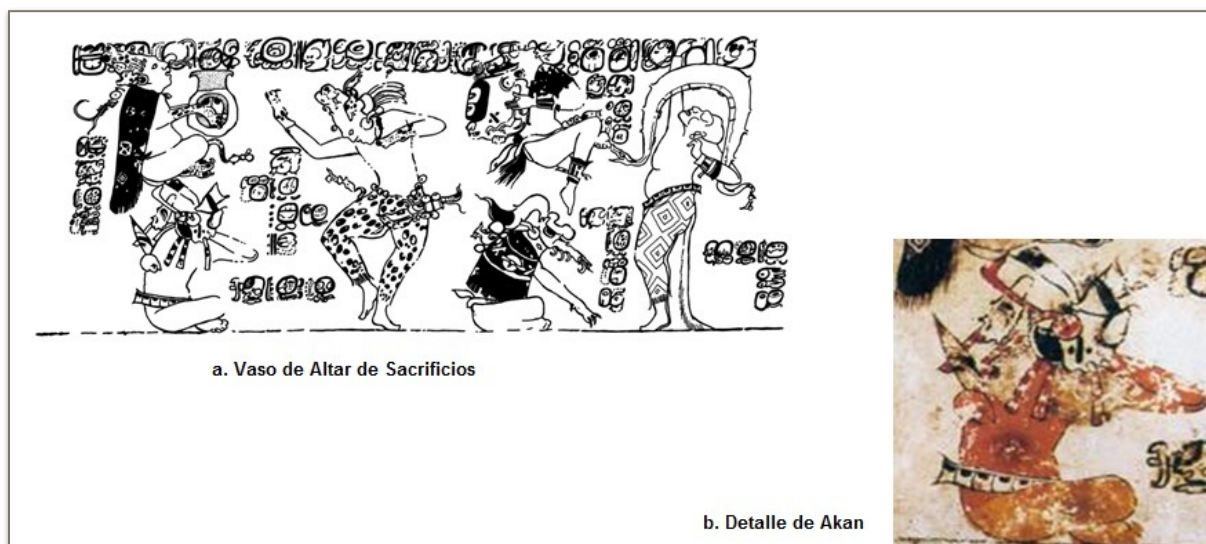
Se trata de una creencia que recuerda a las de los mexicas, para quienes la cremación era considerada un paso indispensable para poder recorrer el camino de los muertos, aunque López Austin (1980: 377) propone, a partir de los textos etnohistóricos consultados, que una parte del alma se quemaba para que volviera a su esencia, al fuego divino. Y, según las imágenes que se han revisado es evidente que la entidad *way* se quema con fuego *way*, un fuego que tiene en su interior, como veremos en su apartado correspondiente, tres tipos de esencia: la de un joven con los rasgos de *Yax Bahlam*, la del jaguar, y la de la muerte misma, en el personaje de Muerte Fuego en el Centro.

---

<sup>103</sup> Se trata de una creencia común en toda Mesoamérica: lo que arde en un fuego *post mortem* va a emprender el camino de la muerte o volver a su origen divino. La secuencia de acontecimientos del K5112, cabeza cortada y muerte del individuo, colocarla sobre la piedra, y luego darle fuego, es el mismo proceso que seguía *teyolía*, entidad anímica de dioses o semi dioses cuando morían, ya que según las creencias mexicas acerca del alma, se pensaba que, una vez fallecidos, parte del alma pasaba a una piedra —de ahí que se colocaran en la boca del muerto—, y ésta, a su vez, iba al fuego de las divinidades, ya que parte de *teyolía* estaría compuesta de este fuego, y retorna a su origen (López Austin 1980: 377)

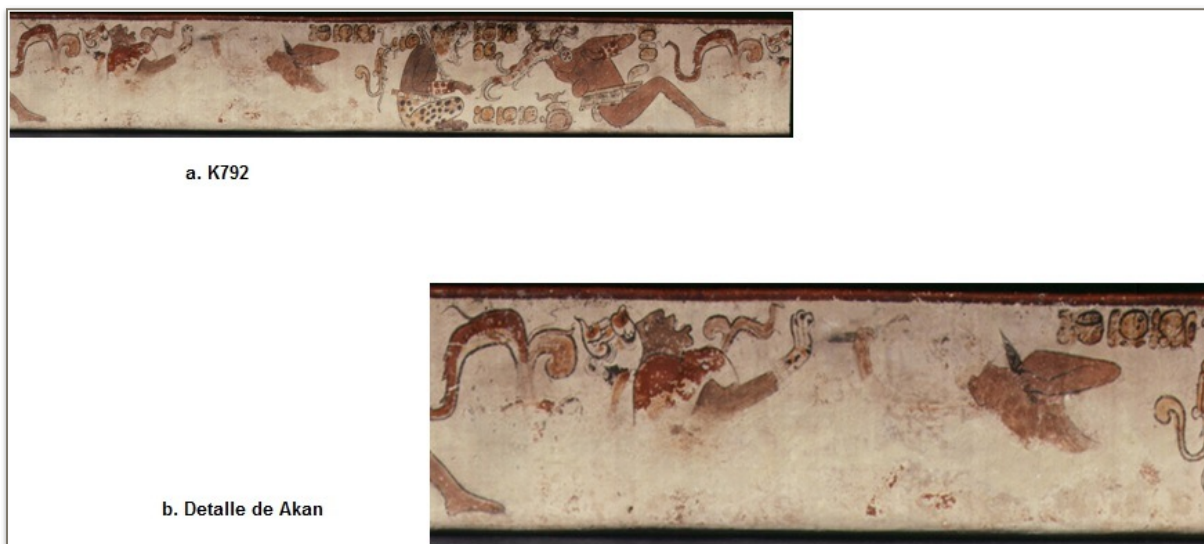
El vaso conocido como “vaso de Altar de Sacrificios” (Figura 201), al que denomino VAS a afectos de agilidad en el texto, recoge dos escenas que se centran en torno al jaguar y la serpiente. En una de ellas, en la base, está sentado *Akan* que se decapita, y con el signo del % en la mejilla. Con el hacha dentada de pedernal en su mano izquierda se está dando un golpe en el cuello, mientras que con la mano derecha empuña un cuchillo de obsidiana: está listo para cortarse la cabeza y para desangrarse. Es el *way* de *Matawiil*, una de las entradas al Inframundo.

En el cuello *Akan* tiene unas tiras de papel manchadas de sangre, referencia al autosacrificio, y en la cintura lleva una tira a modo de cinturón hecho a base de hojas de maguey, y que lleva *Akan* en otras versiones, salen de las jarras de *chih*, o crecen sobre las cuevas donde tienen lugar escenas de intoxicación ritual (ir al K530, Figura 187b), donde se ve la hoja de maguey en la entrada de la cueva).



**Figura 201.** Vaso de Altar de Sacrificios. a. El vaso en un dibujo de Linda Schele; b. Detalle de *Akan*.

Otro ejemplo, el K792 (Figura 202), de estilo *Ik'*, presenta a *Akan* que se decapita interactuando nuevamente con un *way* jaguar. Es un cuenco, actualmente en el Museo de la Universidad de Princeton, que presenta a dos pares de figuras sentadas las cuales reproducen el modelo narrativo del VAS, con una primera secuencia que reúne a *Ch'ak b'aah Akan* y una segunda con el *way* ciempiés.



**Figura 202.** K792. a. El cuenco; b. Detalle de *Akan* cortándose la cabeza.

Desafortunadamente la escena que corresponde a *Akan* está muy dañada, y sólo se le alcanza a ver llevándose el cuchillo al cuello. Su interlocutor es un personaje del que vemos una mano o guante de jaguar y una llamarada saliendo de la zona de sus hombros, aunque podría hacerlo de un brasero colocado a su espalda. Su rostro y su cuerpo parecen estar en un trance extático. A *Akan* se le identifica en el texto adyacente, mientras que el correspondiente al otro *way* se ha perdido, pero pertenece al grupo de los jaguares por la mano-garra de jaguar que sí se ha conservado con nitidez. En todo caso, de nuevo se repite el patrón de *Akan* quitándose la cabeza, esta vez con un cuchillo de obsidiana, siendo el *way* de *Matawiil*, y teniendo como interlocutor a un *way* con atributos de jaguar y que está en relación con el fuego.

Siguiendo la estela de *Ch'ak b'aah Akan* y el jaguar encontramos el K2942 (Figura 203) donde no hay ningún texto junto a las figuras, pero a las que podemos identificar gracias a que sus rasgos iconográficos son inequívocos. Es un vaso en el que predominan los colores rojos, lo que hace que inevitablemente se asocie con el fuego, la sangre y el sacrificio. Se trata de una danza en la que participan dos manifestaciones de *Akan*, *Ch'ak b'aah Akan* y *Jaztz'tun Akan*, acompañados de *Mok Chih*, otro *way* dentro de la órbita de *Akan*, y de un jaguar que desciende en una gran llamarada de fuego.





**Figura 203.** K2942. a. El vaso; b. *Akan* danza mientras se clava un cuchillo.

Cada manifestación de *Akan* lleva aquel objeto que los identifica, la piedra a *Jatz'on Akan* y el cuchillo *Akan* que se decapita. Los tres coinciden en su tocado: un ciempiés esquelético al que le está saliendo una mazorca de maíz, adornada con largas plumas verdes. *Akan* que se decapita lleva un colgante con un gran nudo, uno de los pectorales que más se ven en el arte maya en contextos de sacrificio. Baila con la jarra en la mano derecha, la acción principal, mientras que con la izquierda se pincha en el cuello con un cuchillo de obsidiana, dando la impresión que lo que pretende es desangrarse por la carótida, más que cortarse la cabeza.

Está bailando con un trono de huesos a la espalda, un icono con el que aparecen los *way* en bastantes ocasiones. Hacen referencia tanto al poder que reside en el Inframundo como a la relación que los hombres tienen con ese poder a través de los ancestros que habitan en él (Mc Anany 1995). Y *Akan*, qué duda cabe, debe ser uno de los *way* que tiene derecho a sentarse sobre ellos.

Estos tronos, llevados a la espalda, también demuestran que son concebidos como una “carga”, una responsabilidad, en este caso de gobernar el Inframundo. Un concepto que enlaza con la misma concepción que tenían los mayas del gobierno y que se mantiene en la actualidad en el sistema de cargos de las comunidades mayas. Son objetos que visualmente legitiman la posibilidad de ejercer ese gobierno,

basándose en la conexión con el lugar ancestral de la creación<sup>104</sup>. En definitiva, y en estos ejemplos con los *way*, vemos que ciertas entidades anímicas poseen ese privilegio y, con ellos, los lugares y *ajaw tak* que los poseen<sup>105</sup>.

La cabeza de ciempiés que le sirve de tocado es otra referencia al Inframundo, ya que la boca del ciempiés funciona como una de las vías de acceso a éste, siendo el caso más emblemático la boca que acoge a *Pakal* cuando cae en el “otromundo” en la lápida que cubre su tumba en Palenque. El maíz que surge del ciempiés es otra de las alusiones que se refieren al lugar de la muerte cuando se trata de la mitología del Dios del Maíz, ya que es ahí donde renace de nuevo (Taube 1985; Quenon y Le Fort 1997). Finalmente hay que señalar las dos ollas con las que danzan los “*Akanes*”, con unas hojas asomando que indican su contenido. Las ollas tienen el *akbal*, y realmente es muy difícil precisar de qué planta se trata<sup>106</sup>, además de ser la única ocasión en que aparecen.

En el K3395 (Figura 204) *Akan* repite la danza del K2942 con el trono de huesos, que aparece desplegado y ocupado por un búho de nombre O’, y otra por “jaguar arqueado”<sup>107</sup>: En este cuenco *Akan* se está cortando la cabeza con un cuchillo de obsidiana, a la vez que baila con el trono a la espalda y los medallones de tela o papel manchados de sangre, en una imagen que recuerda mucho a la que se acaba de mostrar en el K2942. También, y como es este vaso, está junto a

---

<sup>104</sup> Estos tronos son objetos que representan el poder que reside en el Inframundo y, que por el texto de la Estela C de Quiriguá, sabemos que tienen su origen en el papel relevante que tuvieron en la creación, ya que su posición supuso el asiento donde se colocaron las tres piedras que representaban el corazón del universo y que permitieron encender el fuego cósmico, crear la vida en definitiva. De hecho muchas de las imágenes con tronos de huesos hacen que éstos descansen sobre piedras o altares (ver K584, Altar de la Estela N de Copán).

<sup>105</sup> Sin duda estos tronos de huesos tuvieron un importante papel como legitimadores del poder. Existe uno de ellos en Copán, situado sobre una piedra cósmica, el Altar de la Estela N. También el Tablero del Palacio de Palenque muestra a *K'an Joy Chitam* II y a sus padres sobre sendos tronos de huesos, mientras estos últimos le entregan insignias de poder.

<sup>106</sup> Kremer y Uc Flores (1996: 9) proponen que se corresponden con un arbusto que se utiliza para cortar hemorragias en Yucatán llamado *ek'balam* (*Croton flavens* L), basándose en la forma de la hoja, y en su propuesta de que hubo rituales de suicidio ritual durante el Clásico, siendo uno de ellos el que se recoge en el vaso K2942. Y una preparación hecha con este arbusto se habría utilizado como anticoagulante.

<sup>107</sup> En la Estela C de Quiriguá se asocian los tres tronos y sus correspondientes piedras con el jaguar, la serpiente y el agua (el tiburón), pero no hay referencia a ningún ave. Los tres tronos de Palenque tienen asociados los tres primeros elementos citados.

*Akan* que tira la piedra por lo que sin duda fueron manifestaciones correlativas de esta entidad.



**Figura 204.** K3395. a. El cuenco; b. Detalle de *Akan* cortándose la cabeza con un hacha con hoja de obsidiana.

De este cuenco y del anterior vaso se deduce que la acción de *Akan* cortándose la cabeza va seguida de la de este mismo *way* que lleva una piedra en la mano, y que ambas acciones están muy relacionadas con la figura del jaguar. Además de con la muerte, el sacrificio, y la ofrenda ritual de sangre. Todos ellos detalles que apuntan a que *Akan* y los *way* jaguares podrían ser entidades antagonistas.

El K8936 (Figura 205), continúa reflejando una narración muy parecida: sangre, sacrificio, muerte “*Akanes*” y jaguares, pero que centra la atención en algo bastante inusual en iconografía maya: en el movimiento que genera el sacrificio de *Akan*. Es un vaso sin escritura, que reúne una multitud de personajes ordenados en dos planos: los distintos “*Akanes*” en la mitad superior del vaso, y los animales enrollados como pelotas y *Mok Chih* con Hombre Glotón en la inferior. Sólo hay una figura que ocupa todo el vaso a lo largo, el *way* Muerte Fuego en el Centro que baila con una olla en la mano izquierda y una cabeza cortada en la derecha, y la que parece va a alcanzar una gran llamarada que sale de su ombligo.





**Figura 205.** K8936. a. Panorámica del vaso; b. Detalle de *Akan* que se decapita y de *Akan* vestido de murciélago y con un cuchillo en la mano.

Al tratarse de una sucesión de *way* que caminan o corren en una dirección se supone que se trata de una serie de acontecimientos seguidos, que suceden entre los dos *way* que se dan la espalda, “Muerte” y *Mok Chih*, aunque no podamos determinar cuál es el comienzo y el final de la escena. Observamos que *Ch’ak b’aah Akan* en el K8936 se corta la cabeza sobre un jaguar en forma de pelota (ver Figura 205b, aunque la imagen está muy difusa). Está en cuclillas, cayendo, con el hacha dentada en una mano y su cabeza en la otra (sólo se ve que agarra un mechón negro de pelo, el resto está borrado). Su cuerpo tiene los %, y un gran chorro de sangre sale de su cuello, sangre que también salpica el hacha. Sus pies, con el movimiento cansino de alguien que está muriendo, impulsan la pelota jaguar. Este movimiento indica que la muerte de *Akan*, su sacrificio, hace que el jaguar se “desperece”, se desenrosque y cobre vida. La conexión entre la muerte de *Akan* y la entrada en acción del jaguar está muy bien representada en el K1230 (ir a Figura 199).

El siguiente ejemplo, el K7795 (Figura 206) ha elegido a Hombre Glotón/Muerte Glotona, *Akan* y Muerte Fuego en el Centro, como protagonistas de una danza que parece girar en torno a la muerte que representan cada uno de ellos, y a los objetos que empuñan ya que los tres llevan un utensilio alargado.





**Figura 206.** K7795.

*Akan* lleva su hacha con dos hojas de obsidiana, *Hombre Glotón* dos bastones alargados similares a los que se utilizan para encender fuegos en rituales, y *Muerte* un palo más pequeño que también lleva en el K3924, y que es muy posible que también esté relacionado con la intención de crear un fuego nuevo. Todos ellos llevan, salvo el esqueleto, un adorno adosado a su cara, por lo que, aunque sin poder afirmarlo con rotundidad, es muy posible que estén representando a los *way* mencionados, ya que parecen actuar como una máscara. La escena discurre bajo un cielo nocturno como se encarga de indicar la banda celeste sobre sus cabezas, una banda que recoge el signo estrella o las bandas cruzadas que también se ven en los pectorales que cuelgan de los collares de ojos que llevan los tres, con jarras con las bandas cruzadas. Sin conocerse el significado exacto de este icono, sus apariciones siempre en contextos de cielo nocturno invitan a suponer que cuando aparece se está haciendo referencia a la noche, a la oscuridad, y probablemente, a un punto concreto del ciclo de la noche.

*Akan* tiene su característico cabello largo, más las manchas negras de *Hun Ajaw*, poniendo de manifiesto la relación entre los Gemelos y los *way*. También esta macabra danza incide en el significado de la muerte, aunque a la vez lo hace en el significado que tiene el fuego en todo este complejo letal, un fuego que es uno de los componentes fundamentales del significado del *way*.

El K759 (Figura 207) presenta a dos way que están sentados. Se ve la misma hacha con una hoja doble de obsidiana y el icono delante del rostro que llevaban en el K7795, pero esta vez en el tocado, y el colgante con las bandas cruzadas.



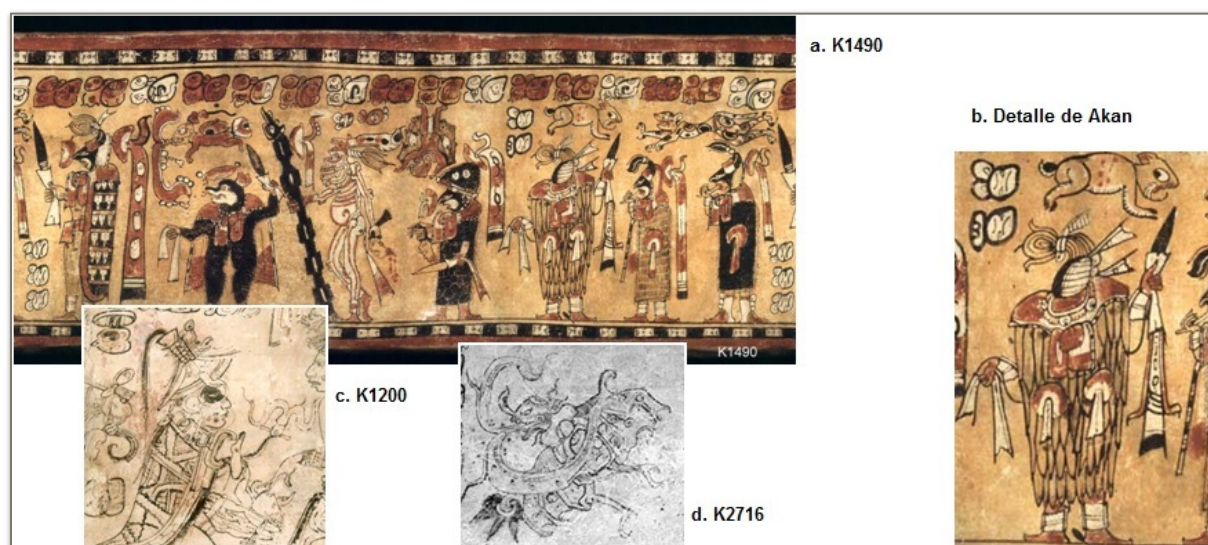
**Figura 207.** K759. a. El vaso de estilo códice; b. *Akan* con su hacha y la cabeza en un plato. Se ha destacado el tocado, un atado similar al que lleva delante de la cara en el K7759; c. *Mok Chih* con tocado de fémur en el K2284.

Los dos way que se ven son *Akan* que se decapita con un tocado de jaguar (indicando el fuerte vínculo entre ambas entidades), y *Mok Chih*. *Akan* es reconocible por sus marcas del “tanto por ciento”, y porque lleva el hacha en una mano y la cabeza sobre un plato en la otra. Está sentado de frente, aunque con piernas y rostro de perfil. Separándolo de un segundo personaje se encuentra una jarra (que se ve en otros vasos como el K3460) de base inestable circundada por una cuerda que responde al mismo tipo de las que contienen balché (Houston *et al.* 2006: 117), y de la que asoman unas hojas. Nada extraño porque este segundo sujeto responde a *Mok Chih*, reconocible por el gran hueso, un fémur, que éste a menudo lleva en la cabeza (ver Figura 207c).

El K1490 (Figura 208) se centra en la relación de *Hun Ajaw* y *Yax Bahlam* con los way, y lo conecta directamente con los sacrificios sangrientos que rodean a la figura de *Akan*. Los dos gemelos están con sendas capas, *Hun Ajaw* de pelo crespo, quizá de pecarí, y *Yax Bahlam* de pelo negro de murciélago, ingiriendo una sustancia con una espátula, tal como hacen en muchos rituales en los que se conectan con otros seres que implican entrar en otra realidad espaciotemporal.



Salvo los Gemelos y *Akan*, que no tiene cabeza, todos llevan el icono visto en el K7795 y K759 delante o alrededor de su rostro.



**Figura 208.** K1490 y *Akan*. a. el vaso; b. Detalle de *Akan* sin la cabeza y capa de plumas; c. Fragmento del K1200 donde se ve a un personaje vestido como *Sakwaysi*; d. El Murciélago de Fuego del K2716.

Delante de ellos hay un grupo de *way* que están parados, mientras que un esqueleto baila con un bastón ceremonial y una cabeza en la mano. Junto a los Gemelos está *Akan* ya sin su cabeza, con capa de plumas, collar/joya de ojos, un cuchillo en la mano y un trozo de tela en la otra. Junto a él un sujeto vestido de piel de murciélago con una cabeza en la mano y un cuchillo. La capa de plumas podría estar haciendo referencia al sentido de muerte que tienen las aves *way*, y el collar/joya de ojos, más la cabeza envuelta en una tela simulando el suicidio ritual de *Akan*. Toda la escena gira en torno a la decapitación, autoinflingida o ejecutada sobre otros seres, y la importancia de la presencia de *Hun Ajaw* y *Yax Bahlam* en este tipo de sacrificios, como testigos, algo muy importante en la mentalidad maya.

La presencia del *way Sak way-si*, el personaje con capa negra con figuras geométricas, y el murciélago permiten elucubrar que ellos son los encargados de repetir la autodecapitación de *Akan* sobre otras víctimas, unos sacrificios que se presentan como los que realiza Murciélago de Fuego en el contexto del *way* (ver Figura 208d), y los que ofician sacrificadores vestidos como *Sakway-si* en escenas “profanas” (ver Figura 208c). En esta línea se incluye el K9091 (Figura 209) donde se observa cómo *Akan* se corta la cabeza con su habitual parafernalia —“tantos por

ciento”, pelo largo, hacha dentada—, mientras una serpiente sobrevuela la escena. Es la misma serpiente, aunque más burda, que se ve en contextos de conexión entre la realidad del way y otras posibles.



**Figura 209.** K9091. a. El vaso; b. Detalle de *Akan* decapitándose en el suelo, como en el VAS; c. Fragmento del K771 con Muerte Venado que camina con una vara y un cuerno en la cabeza.

Lo interesante de este ejemplo es que junto a él camina un híbrido de *Akan* (por su pelo larguísimo, cuerpo en descomposición y cabeza sangrante adosada al bastón-hacha), de Muerte Venado (por su vara de caminante y su cuerno en la cabeza), y de *Yax Bahlam* (por sus manchas de jaguar en la boca). Todos estos detalles dan a entender que la muerte de *Akan* es vista como un viaje que inicia la cabeza de este último, a imitación de la carga de un venado muerto que trasporta en otros ejemplos. El entorno por donde transcurre el viaje está patente en los ojos sueltos y en los signos de “tierra” que se entremezclan por la escena. Es decir, en contraste con algunos momentos rituales que se situaban en el cielo nocturno, este sacrificio y su desarrollo posterior tienen lugar en el interior de la tierra conceptualizada como un espacio de muerte.

El K7220 (Figura 210) relaciona a *Akan* con un rasgo con el que ya aparece en la mencionada cerámica del Clásico Temprano, con el tabaco.





**Figura 210.** K7220 y Akan. a. La cerámica; b. Detalle de Akan; c. La Luciérnaga del K8608; d. Cerámica con Akan en la que se ve una hoja de tabaco. Clásico Temprano, dibujo de Linda Schele.

El way está descabezado, montado sobre un gran bulto que tiene los tres círculos que identifican al tabaco en iconografía maya (Houston *et al.* 2006: 114). Salvo en este ejemplo, y en el del Clásico Temprano, esta faceta de *Akan* parece exclusiva del way Luciérnaga, una manifestación de este insecto nocturno que brilla en la oscuridad con muchos de los rasgos de *Akan*, y que, sin duda, fue una de sus manifestaciones.

Existe una curiosa versión del suicidio de *Akan*, en el que su cabeza, ya cortada, descansa en un objeto que ocupa lo que sería su cuello, y que se asemeja a un híbrido de tintero y de plato de sacrificio en el K7152 (Figura 211). *Akan* danza, hacha en mano, haciendo un gesto de cuernos con la otra. Una lengua de fuego bordea su cabello, recogido en lo alto con el tocado de lentejuelas propio de algunos escribas.



**Figura 211.** K7152. a. El vaso; b. Fragmento del K1221 en el que aparece un escriba con un tintero bordeado en negro y un tocado como el de *Akan*; c. Fragmento del K4010 en el que otro escriba sostiene un tintero con borde negro, mientras un código descansa en el suelo y él lleva un tocado de red como el del Dios N.

El tintero que sostiene su cabeza está bordeado de rojo y gotas de sangre resbalan por su cuello, como si se quisiera transmitir la idea de que la tinta es, en realidad, la sangre de este *way*. La que se ve en los bordes de las conchas que hacen de tintero en el Clásico es de color negro, que indica que la que contienen es de ese color (Figura 211b), lo que contrasta con la roja/sangre con la que se ha rellenado el soporte que sirve de sostén a la cabeza de *Akan*. El resto de la parafernalia utilizada en este baile es una jarra de *chih* que *Akan* lleva a su espalda, y que hace referencia al nexo entre este *way* y el consumo ritual de pulque, aunque no sea éste el principal rasgo del *Akan* que se corta la cabeza. El Dios N con el que baila continua la misma temática de escritura y embriaguez ritual. Así el dios lleva otro de los tocados propios de los escribas (Figura 211c), el de red, un pequeño código junto a la mano apoyada, y una enorme jeringa de enemas en la otra mano; su jarra la lleva o está situada, como *Akan*, en su espalda.

El siguiente vaso es el K5454 (Figura 212), que presenta a los mismos protagonistas aunque en una visión más compleja de la situación.



**Figura 212.** K5454 y el venado. a. El vaso; b. Fragmento en el que *Akan*, con su cabeza cortada puesta sobre un sombrero de cazador, mira a un Dios N. *Akan* lleva también la piedra en la mano que agarra con la mano haciendo unos cuernos de venado.

*Akan* está sentado, mirando al Dios N que lleva unos cuernos en la cabeza, quizá un pequeño códice en la mano, y la jarra a la espalda. Su cabeza descansa en un sombrero “hongo” del tipo del que llevan ciertos cazadores, siendo un icono que lo sitúa en el entorno del bosque, y que es semejante en su forma al tintero del K7152. Y aún en su figura, como en el K5637 a *Chak baah Akan* y *Jatz'on Akan* con el hacha y la piedra en sus manos. Esta última la agarra con la mano haciendo el mismo signo de cuernos que hace en el K7152. El venado está también presente, con los brotes de amate y un tintero sobre la boca. También está el dios de la caza, *Itzamnaaj*, el zorro con rasgos de jaguar, el dios del viento con pico de pato, y un individuo que salta sobre un altar con el pecho abierto



### 3.1.18. AKAN QUE ARROJA LA PIEDRA

La iconografía muestra a un *Akan* que arroja o baila con piedras, y casi siempre aparece en escenas en las que se ve también a *Akan* que se decapita, indicando que ambos están estrechamente vinculados. En el K1230 en lugar de *Akan* con la piedra se encuentra un jaguar, un *way* que responde al nombre de Jaguar de las Estrellas que arroja la piedra, *Jatz'al Tok Ek Hix*, y es que el nombre de *Akan* con la piedra es prácticamente el mismo, *Jatz'on Akan* (Taube y Zender 2009: 203).

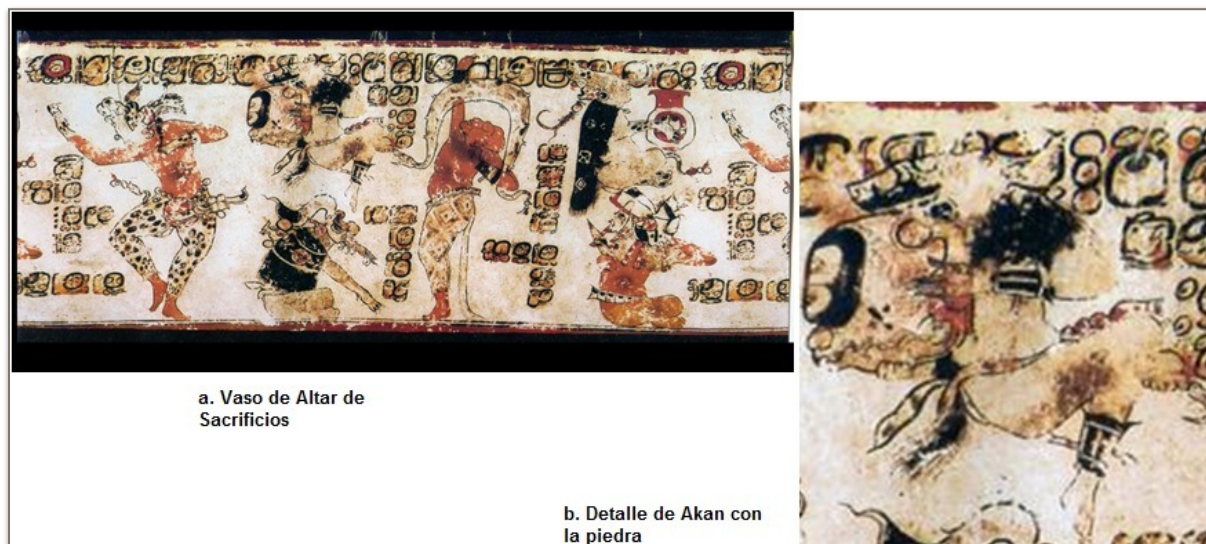
Su iconografía es la de un hombre joven, pero que carece del largo cabello del *Akan* que he analizado con anterioridad. Puede llevar una capa larga con signos de muerte que, desplegada como en el K3395, recuerda a las alas de un murciélago, por lo que es muy posible que los murciélagos humanizados que se ven en los vasos con la temática de *Akan* sean extensiones o evoluciones de este *way* vinculado a la rica simbología de las piedras. Su imagen más conocida es la que aparece en el K791 (Figura 213) donde danza blandiendo un hacha personificada y rodeado de pequeñas piedras. Parece estar atacando a un *way* siniestro que yace en el suelo, el venado-ciempiés, que siempre está en contextos de muerte y dolor. Éste está siendo también atacado por un *way* gavilán de nombre temible, Muerte en el Camino. Su iconografía es la de un joven de cuerpo oscuro que danza de frente con gran ritmo, con los genitales perforados, muñequeras y tobilleras con “*akbales*”, y un tocado con una hoja de agave. Con su hacha parece querer golpear al ciempiés. En este magnífico vaso no está *Akan* que se decapita, pero la muerte está muy presente en la figura el ciempiés humanizado.



**Figura 213.** K791 y *Akan*. a. El vaso; b. *Akan* que golpea con la piedra.



En el VAS (Figura 214) *Akan* baila sobre la escena con una gran piedra en la mano marcada con signo del tanto por ciento, y, como en el vaso anterior, parece querer arrojarla al venado ciempiés o al hombre con piel de serpiente. Su iconografía difiere un poco de la del K791, pero concuerda en lo esencial: muñequeras y tobilleras con *akbal*, perforador y hoja de agave en el tocado.



**Figura 214.** Vaso de Altar de Sacrificios y *Akan* con la piedra. a. El vaso; b. Detalle de *Akan* con una enorme piedra en sus manos.

La novedad es la capa negra, un atuendo que repetirá y que le asemeja a un murciélago en otros vasos cuando la extiende (K3395) o cuando directamente está en relación con otro *Akan* vestido con el pelaje de este mamífero alado (K8936). Mantiene su pulso con el ciempiés, mientras que *Akan* se está decapitando en el baile que completa todo el vaso, liderado por Jaguar Rojo. *Akan* es el way de un sitio sin lectura.

En el K3395 (figura 215) está con la capa extendida (con dibujos de ojos y huesos cruzados) a modo de alas de murciélago, acucillado, y ciertamente se parece a ese animal pero humanizado.



**Figura 215.** K3395 y *Akan* con la piedra. a. El cuenco; b. *Akan* con su capa extendida a modo de alas.

El ciempiés en esta ocasión forma parte de su tocado, y la piedra es pequeña, del mismo tipo que la que se ve en el K5112 (ir a Figura 200), sobre la que *Akan* coloca su cabeza. En la otra mano lleva un plato con un objeto negro. Está junto a *Akan* decapitándose y “jaguar arqueado” sobre el trono de huesos. Nuevamente se presenta junto al *Akan* que se suicida, y su iconografía tiene un claro matiz de muerte, tanto en el tocado de ciempiés como en las alas de murciélago.

El K2942 (Figura 216) sigue con la misma tónica: está junto a *Akan* que se decapita y lleva la piedra en la mano, pero, si se observa bien toda su figura, aprieta un objeto, posiblemente un bulto ceremonial, junto a su pecho. La peculiaridad de este vaso reside en que la danza se realiza con un trono de huesos a la espalda por parte de los dos “*Akanes*”, y en que la sangre tiene un especial protagonismo.



**Figura 216.** K2942 y *Akan* con la piedra. a. El vaso; b. *Akan* dispuesto a arrojar la piedra que lleva en la mano.

*Jatz'on Akan* sigue llevando su capa negra, y el ciempiés, como en el vaso anterior, forma parte de su tocado. Es decir, se ven elementos presentes en los otros vasos: los tronos de huesos, el jaguar, el fuego, el venado ciempiés y el sacrificio sangriento. Y, si *Akan* arrojara la piedra que lleva en la mano, ésta iría a parar a otro way, Jaguar de Fuego.

Para concluir con este way, el K8936 (Figura 217) reproduce los mismos elementos iconográficos vistos en los vasos ya analizados, y nuevamente se sitúa junto al decapitado *Akan*, y de nuevo se mueve con ritmo, esta vez corriendo con la



pedra alzada en la mano, y dos objetos enrojecidos apretándolas junto al pecho. Destaca el color rojizo del pelo y la oreja de jaguar, que reflejan la importancia del fuego y del jaguar en su figura, al menos en ciertas narrativas, ya que Jaguar de Fuego era otro de los protagonistas del K2934, hay un way Fuego en el K791, y Jaguar de Rojo está en el VAS. Y en este vaso corre mirando a un jaguar arqueado que sostiene una cabeza.



**Figura 217.** K8936. a. El vaso; b. Fragmento en que se observa a *Akan* corriendo con la piedra en dirección a un segundo *Akan* vestido de murciélago, mientras mira y apunta con su piedra hacia el jaguar arqueado.

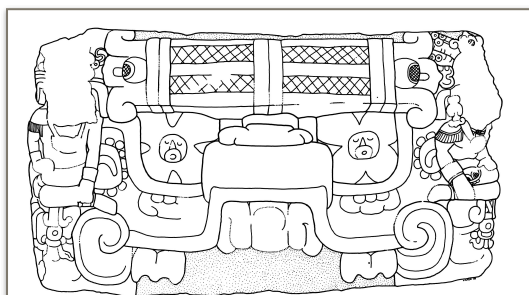
De frente tiene a su versión vestida de murciélago, con un cuchillo y una tela ensangrentada, y una cerbatana o elemento alargado. No cabe duda de que *Akan* que arroja la piedra tiene un matiz muy próximo al significado del murciélago, que a veces se integra directamente en su figura como en el K3395, y otras se opta por mostrarlo vestido de murciélago junto al *Akan* con la piedra. Mi opinión es que, cuando esto sucede, la piedra que lleva está específicamente conectada con las cabezas cortadas, algo que hace el murciélago en el Popol Vuh, y el murciélago “comefrutas” con las frutas de los árboles que corta de un tajo con su afilada nariz.

El *Akan* murciélago del K8936 camina, en realidad salta, sobre una serpiente enroscada, y el *Akan* con la piedra sobre una pelota de hule con un esqueleto dentro, tumbado y rodeado de ojos sueltos. Ambos, la serpiente y el esqueleto, símbolos de la muerte. El esqueleto por motivos obvios, y la serpiente cuando aparece al cuello de criaturas que tienen un perfil de muerte o están en una actitud muy agresiva, como el jaguar, el venado, y las aves way.

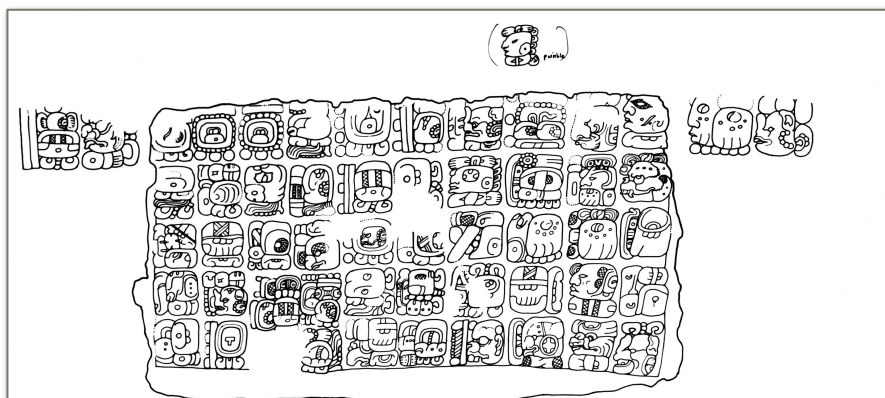
Todo parece indicar, según el relato de este vaso, que las acciones de *Akan*, sus movimientos, provocan, a su vez, que se desencadenen las funciones de las otras entidades *way*, que se pongan en movimiento. Y que ese movimiento no es uniforme. No hay más que fijarse en los pies de los tres *Akan* presentes: el que se ha decapitado camina cansino, desenroscando a un jaguar, mientras que el murciélago salta sobre la serpiente y *Akan* con la piedra corre sobre el esqueleto.

### 3.1.19. TRES VESTIDOS O LOS INNUMERABLES [?] AKAN

Su nombre en maya clásico es *ux plk' [?] Akan*, no traducido completamente por Grube (2004a: 63) que propone dos posibles traducciones: “tres vestidos *Akan*” o “los innumerables *Akan*”. Iconográficamente está vinculado con el pulque por medio de jeringas, diarreas y vómitos. Con el nombre propuesto por Grube aparece en el Altar U de Copán, y en el vaso K927. El Altar U de Copán (Figura 218) presenta en su parte frontal a un monstruo *witz* con un trono de huesos sobre su cabeza, dos figuras muy dañadas flanqueándolo, y un texto en la parte posterior.



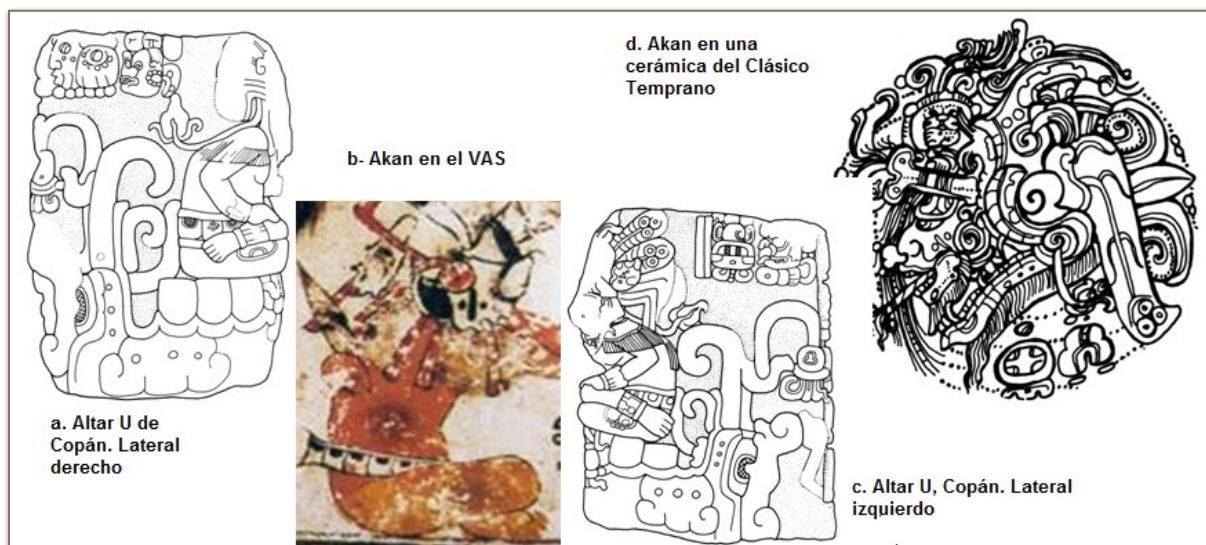
**Figura 218.** Altar U de Copán. Vista frontal. Dibujo de Linda Schele.



**Figura 219.** Altar U de Copán. Vista posterior en la que se han incluido los textos en los laterales. Dibujo de Linda Schele.



Las figuras están irreconocibles, pero pareciera que de ellas salen hojas de tabaco, al igual que sucede con el *Akan* tallado en un plato del Clásico Temprano (Figura 220d), y llevan el cinturón de hojas de agave que se ve en el VAS (Figura 220b).



**Figura 220.** El Altar U de Copán comparado con otras imágenes de *Akan*. a y c Laterales del altar; b. *Akan* con el mismo cinturón de agave que lleva la figura del lateral derecho del Altar U; d. Cerámica donde *Akan* tiene las hojas de tabaco.

Las cerámicas en las que aparece esta versión de *Akan* se centran en la ingestión de pulque. En el K927 (Figura 221) tiene la capucha, la jeringa y está vomitando sangre.

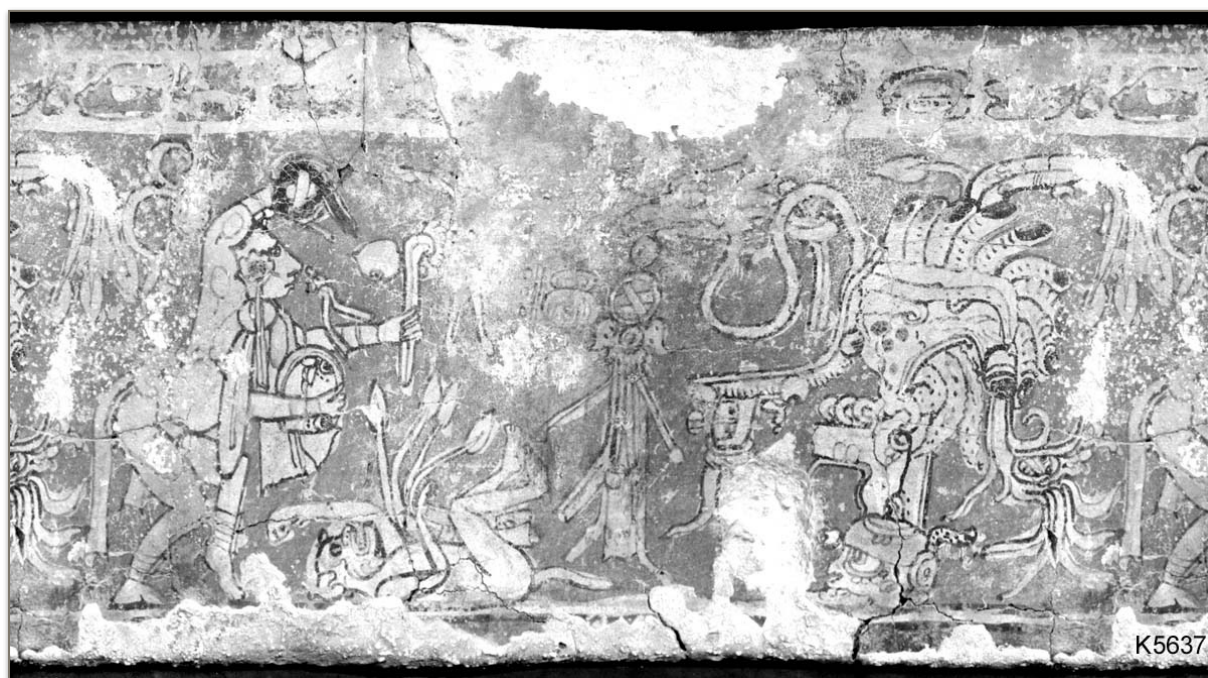


**Figura 221.** El K927 y *Akan*. a. El vaso; b. *Akan* sentado al pie de su columna de significado, junto con el zorro y el ave, algo que se repite en los K5637 y K1381 (a continuación).

Este pañuelo ceremonial lleva signos de muerte como ojos y huesos cruzados y, en la zona de la oreja, el dibujo de una concha. Además lleva un cinturón que tiene la forma del trono de huesos del Inframundo, el collar de ojos y la jarra *akbal*

volcada. Por tanto es una versión de *Akan* en el Inframundo ya que está muerto, quizá después de su suicidio voluntario como se sugiere en el K5637 donde también tiene su hacha. Está junto a un *way* que será su acompañante constante: el zorro, al que ya vimos en la misma temática que el “jaguar del enema”, incluso en ocasiones fusionando sus imágenes. Un *way* que tiene, con toda probabilidad, la función de encarnar alguna enfermedad derivada del consumo inmoderado de alcohol, como pueden ser molestias gastrointestinales o el carácter violento.

Les vemos de nuevo juntos en el K5637 (Figura 222) donde un joven agave (ir a Figura 93) sale del vientre del zorro que se revuelca delante de un *Akan*, el cual aún todas las versiones vistas hasta el momento: la capucha, el hacha girada hacia sí mismo, y una piedra en la mano. En la otra mitad del vaso un ave, quizá un *way* ya que tiene las características de *ko ko*, también muy relacionada con los males derivados del alcohol como vimos en su apartado.



**Figura 222.** K5637.

En el K1381 (Figura 223) zorro y *Akan* están sentados ante una gran olla cuyo contenido se va ingerir tanto por boca como a través de una jeringa que está sobre la boca del recipiente<sup>108</sup>.

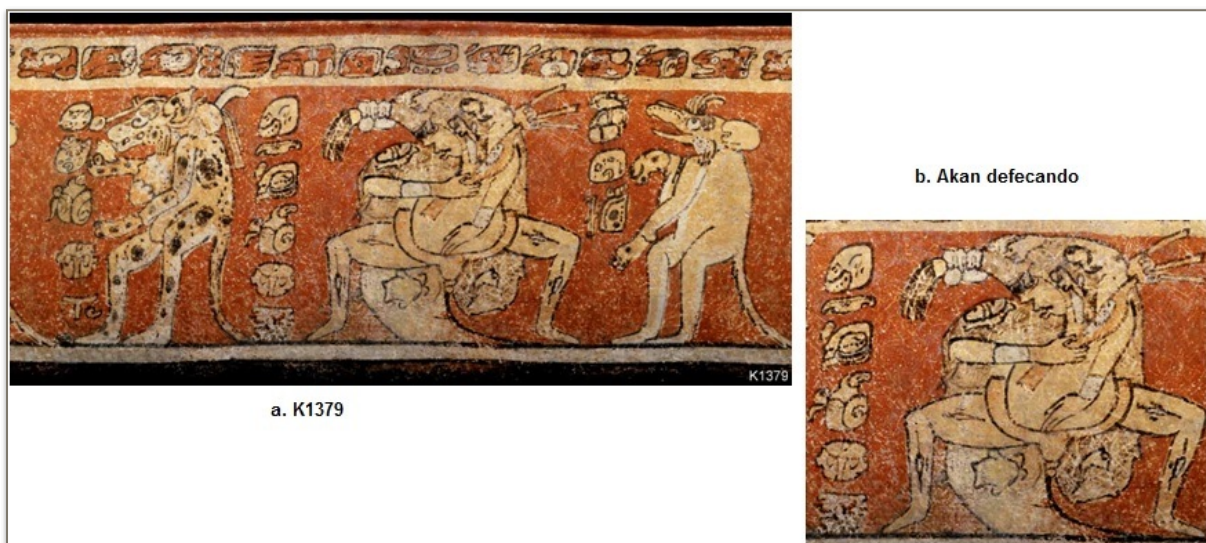
<sup>108</sup> Moreno (2013: 146), considera la posibilidad de que el icono sobre el cuenco sea un logograma *bak*, “hueso”, implicando que, de ser cierto, *Akan* podría estar bebiendo hueso.





**Figura 223.** K1381.

En la otra escena se muestra a un hombre con un gran tocado de pájaro y sufriendo las consecuencias de una gran borrachera. Todas estas imágenes, muy consistentes en cuanto a tema y personajes, están dando a entender distintas enfermedades o consecuencias de haber ingerido mucho alcohol, unas expresadas a través del zorro, y otras a través del ave, y con *Akan* como detonante. El K1379 (Figura 224) es muy explícito en cuanto a la escatología puesto que se centra en el momento en que *Akan* vacía sus tripas.



**Figura 224.** K1379 y *Akan*. a. El vaso; b. Imagen de *Akan* sufriendo una tremenda diarrea mientras sostiene la jeringa del enema.

*Akan* se ha representado con el vientre y el ano, ambos extremadamente dilatados, mientras bailan y parecen disfrutar con la situación el zorro y el extraño way “jaguar con un *atlatl* en el cuello” que se lleva comida a la boca.

### 3.1.20. LUCIÉRNAGA

Según Grube (2004a: 71) su nombre fue, probablemente, *kuhkay* ya que es el nombre más extendido en todas las lenguas mayas actuales (Lopes 2005: 2). Se trata de una versión de este insecto, negro de cuerpo y que emite luz al atardecer y primeras horas de la noche, pero con las marcas que definen a *Akan*: línea negra en los ojos, *akbal* en la frente, las alas, y en el cuerpo. Su rasgo más definitorio es el cigarro que fuma y que, sin duda, refleja la luz que emiten estos insectos al atardecer y que recuerda a la brasa de un cigarrillo. Son unos insectos que se identifican con la noche por este curioso fenómeno que emiten: luz intensa pero breve, en su parte posterior, mientras que el resto de su cuerpo negro se confunde con la oscuridad de la noche. Aparece también en contextos ajenos al way (Figura 225).



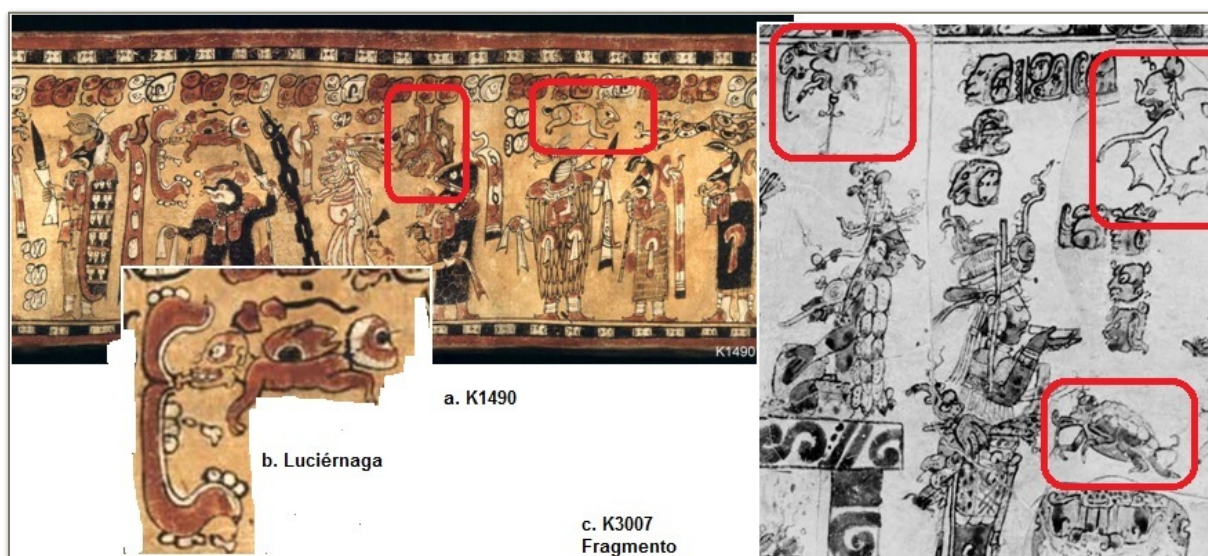
**Figura 225.** La luciérnaga en contextos ajenos al way. a. En el K8006 con sus alas extendidas con el *akbal*, fumando, emitiendo fuego por su ano, con la frente en *akbal* y ojos sueltos en la cabeza; b. En el K1386 donde se reúnen multitud de animales en torno al dios del pulque. Está pidiendo bebida a un sapo o rana; c. Fragmento de la Estela 5 de Piedras Negras donde tiene un cigarro en la boca; y d. Su cabeza, fumando y con un collar de ojos, decorando el K2226, un cuenco en forma de calabaza cortada por la mitad, que tiene su interior decorado con una banda celeste y cuatro signos de “estrella”.

La vemos decorando cerámicas con sus alas extendidas, fumando y/o arrojando un chorro de luz por su ano (K2226, K8007, K1386). En escultura monumental se le ve en el lateral de la Estela 5 de Piedras Negras, fumando. Luís Lopes (2005: 6) propone, basándose en la evidencia epigráfica que, además, pudo existir una divinidad en el Clásico Tardío relacionada con el concepto, o uno de los conceptos, de la luciérnaga, y cuyo nombre aparece en la Estela 5 de Tikal y en el



Panel 8 de Dos Pilas acompañando a una cabeza sin lectura más las palabras *kuhkay ek'*, “luciérnaga estrella”. En Dos Pilas estaría contemplando uno de los momentos de la creación, ya que el Panel 8 tiene la fecha de 4 *Ajaw 8 Cumku*.

En sus representaciones como “way” está en contextos de muerte. El plato tallado del Clásico Temprano (ir a Figura 220d), que recoge la imagen más temprana de *Akan*, tiene muchos de los rasgos y alusiones de la luciérnaga: el cigarro encendido más una larga hoja de tabaco en la cabeza de la serpiente de la que asoma *Akan*, y la frente con el *akbal*. En el Clásico Tardío adopta una forma propia de luciérnaga, y aparece sobrevolando diferentes vasos de temática way, y en un par de ejemplos siendo el tocado de personajes ejerciendo de *kuhkay*. En el K1490 (Figura 226) no fuma sino que tiene la luz saliendo de su parte posterior y emite una llamarada por su boca.

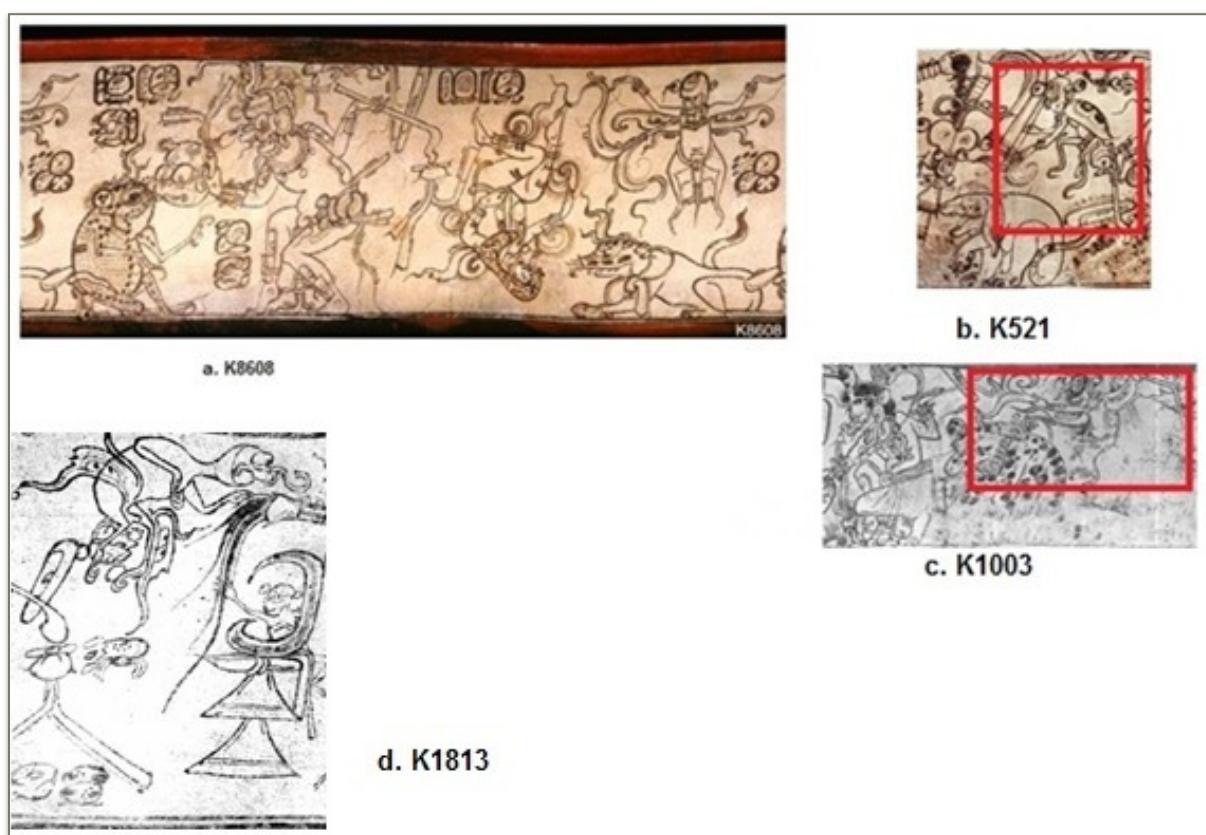


**Figura 226.** K1490 y la Luciérnaga. a. El vaso; b. Detalle de la Luciérnaga; c. Fragmento del K3007 donde los Gemelos están inhalando o tomado una sustancia al igual que hacen en el K1490. Están en torno a un “altar del agave” y están presentes también la luciérnaga, el ratón y el murciélago, todos ellos señalados en rojo.

Está sobrevolando la parte de la escena que se corresponde con el murciélago y *Sakwaysi*, asentando de este modo el vínculo entre ella y el sacrificio, vínculo que también incluye los momentos de transición entre realidades, tal como se ve en este ejemplo con los Gemelos contemplando la escena e inhalando presumiblemente tabaco para acceder al mundo del way, y en el K3007 (Figura 226c) donde están realizando la misma acción ritual de ingerir polvo por una espátula. Esta cualidad que tiene la luciérnaga de encarnar el momento en que la realidad se adentra en la profundidad de la noche está enfatizada con la presencia de dos animales, el

murciélago y el ratón, que son las dos caras, nocturna y diurna, de una misma moneda: los temidos roedores. Esta conjunción de la luciérnaga con ellos también se observa en el K3007.

También se ve a la luciérnaga en el K8608 (Figura 227a), de estilo “códice”, volando sobre “perro jaguar” mientras Tres Vestidos o los Innumerables *Akan* cae boca abajo y *Chak* Huesos Gruesos (García Barrios 2008: 386) aparece muy enfermo. En este vaso el dios, que aparece como *way*, se muestra como el reverso de la actitud saludable, enérgica y agresiva de las escenas con “*unen bahlam*”, donde la luciérnaga también está presente en los K1003 y K521 (Figura 227c y Figura 227b).



**Figura 227.** El K8608 y Luciérnaga. a. la cerámica; b. La luciérnaga junto a “perro jaguar” en el K521; c. La luciérnaga en el K1003 donde sigue llevando el cigarro en la mano y blande un hacha idéntica a la de *Akan*, de pedernal dentado; d. Detalle del insecto, quizá una luciérnaga del K1813.

En un tercer ejemplo, el K1813 (ver Figura 227d), un insecto que podría ser la luciérnaga asiste a la tensión entre *Chak* que ha golpeado una montaña de la que sale un árbol, y el esqueleto con el niño jaguar. En este caso hay un texto en el que se lee *k'ahk' ti' kuku'l*, siendo *kuk* en lenguas mayas la palabra para “insecto que parecen escarabajos”, por lo que la traducción sería “escarabajo como insecto de

fuego” o “que fuma” (Lopes 2005: 4). Podría tratarse de otro insecto, o de una forma diferente de referirse a la luciérnaga, pero, en todo caso, haciendo hincapié en su luz, y, de ahí, en el tabaco encendido. Algo que no comparte *Akan* que siempre aparece vinculado a la planta del tabaco, no a la luz que emite, como se vio en el Altar U de Copán, en la cerámica del Clásico Temprano, y en el K7220 (ir a Figura 210), donde estaba, decapitado sobre un bulto de tabaco.

El K793 (Figura 228) presenta a la Luciérnaga en forma de tocado, en una reunión de tres parejas de personas que están representando a los way.



**Figura 228.** El K793 y Luciérnaga. a. El cuenco; b. Detalle de la pareja formada por Luciérnaga y otro extraño personaje con rasgos de insecto.

Luciérnaga está presente sin ninguna duda en uno de los tocados. De las tres parejas, dos están realizando rituales de adivinación. La que precede a *Kuhkay* representa a un hombre con tocado de esqueleto que contempla un gran ojo suelto que yace en el suelo mientras su pareja, con tocado de “perro jaguar” también está atento. Luciérnaga parece mirar piedras o cristales que acaba de arrojar al suelo su compañero, que lleva la máscara de un extraño personaje, quizá otro tipo de insecto, que tiene falda de piel de jaguar y cinturón de agaves, un tercer ojo en la frente, indicativo de su poder clarividente, y collar/joya de ojos. El tocado de luciérnaga reproduce al insecto con el *akbal* en la frente, con ojos en la cabeza, sin mandíbula y con fuego saliendo de su boca, más una gran orejera con una vírgula que se repite en el signo junto a su antebrazo. El hombre en contacto con su alma way luciérnaga o que está ejerciendo de tal lleva también el collar/joya de ojos y mira muy atento al suelo.

El texto entre ambos, en la traducción propuesta por Hull, Carrasco y Wald (2009: 39) “*mihim chekeen*, yo soy el que no aparece”<sup>109</sup>, apunta a que se está adivinando el mensaje de un ser que no está presente (es posible que se *Akan*), por lo que los *way* tenían entre sus especiales cualidades las de ser adivinadores, en el caso de esta pareja. Y, añadiría, clarividentes, en el caso del que la precede, formada por el esqueleto y perro jaguar porque contemplan la visión que les trasmite un ojo.

De todas estas imágenes se deduce que la luciérnaga es una manifestación muy concreta de *Akan*, la que se manifiesta en momentos de transición entre el día y la noche, por extensión simbólica, entre la vida y la muerte, haciendo hincapié en los significados asociados a esta última.

### 3.1.21. *MOK CHIH*

Su nombre aparece en los K3924, K2284 y K2286. En las otras ocasiones no tiene texto adjunto, pero se le reconoce por su iconografía. La traducción de su nombre por Grube y Nahm (1994: 707) fue Nudo en Boca, aunque posteriormente, Grube (2004a: 68) propuso que era “enfermedad del pulque”. Como el término para “enfermedad” es el que está todavía en fase de desciframiento, le voy a llamar por su corto y sonoro nombre en maya clásico: *Mok Chih*.

Su iconografía es siempre la misma, y lo único que puede variar es el tocado que lleva y algunos pequeños detalles. Su cuerpo está en descomposición, puede tener los ojos cerrados y siempre con una banda negra, el pelo lacio y corto, y tiene rasgos de insecto en su cuerpo: antena en la frente y alas oscuras o abejas revoloteando en torno a su persona. También suele llevar un fémur sobre la cabeza con ojos de muerto y un nudo delante de su nariz.

Parte de estos rasgos, en especial el fémur en su cabeza, componen la imagen de *Akan* en el Clásico Temprano, como si este retrato del dios fuera un compendio

---

<sup>109</sup> Lopes (2005: 5) leyó el texto completo como *mihiiin cheke'n Akan ? y-alajiiy ?-ek' ?*, pero no propuso traducción, salvo para *Akan* y *ek'*, “estrella”, reflexionando acerca del significado que a veces tienen las luciérnagas en ciertas comunidades mayas actuales como manifestaciones de estrellas o estrellas fugaces, algo que ya había señalado Milbrath (1999: 16) y que recoge Lopes.



de su iconografía completa, la cual se desgajó en diferentes entidades durante el Clásico Tardío, entidades que eran *way*. Es decir, y, según esta lógica, los *way* de la “familia *Akan*” son aspectos parciales de la personalidad de este dios que adquieren entidad propia cuando funcionan como *way* poseído por otro ser. En este sentido estos *way* son aspectos relevantes de esta compleja divinidad. Otro *way* muy presente en algunos vasos con *Akan*, el Hombre Glotón o Muerte Glotona, no comparte ninguna de las características iconográficas de *Akan*.

Centrándome en *Mok Chih*, en el K2284 (Figura 229) está sentado, vertiendo una gran jarra con *akbal* junto a la que vemos a tres abejas.



**Figura 229.** K2284.

En este ejemplo junto a su nombre aparece el glifo de sobrenombre “piedra en mano”, descifrado por Zender (2004b) como “golpear con la piedra”, y que también está en el nominal del jaguar. Por ello, en este vaso, su nombre sería “*Mok Chih* que golpea con la piedra”. Su figura lleva el fémur por sombrero, una capa de flecos, y se dirige al Jaguar de las estrellas que arroja la piedra, en esta ocasión un cráneo humano, destacando la furia que desprende la serpiente que lleva al cuello, como si el contenido de la jarra, quizá balché en exceso, quizá otro mal simbolizado por estos insectos, provocara un estado, una enfermedad, cuya metáfora visual fuera este agresivo jaguar.

En el K2286 (Figura 230) una versión femenina de *Akan* de pechos descubiertos —la única *way* mujer que ha aparecido hasta el momento— bascula con sus brazos en diagonal entre *Mok Chih* y Hombre Glotón/Muerte Glotona,

ambos visiblemente muertos, pero el Glotón todavía blandiendo el cuchillo de tres puntas<sup>110</sup>.



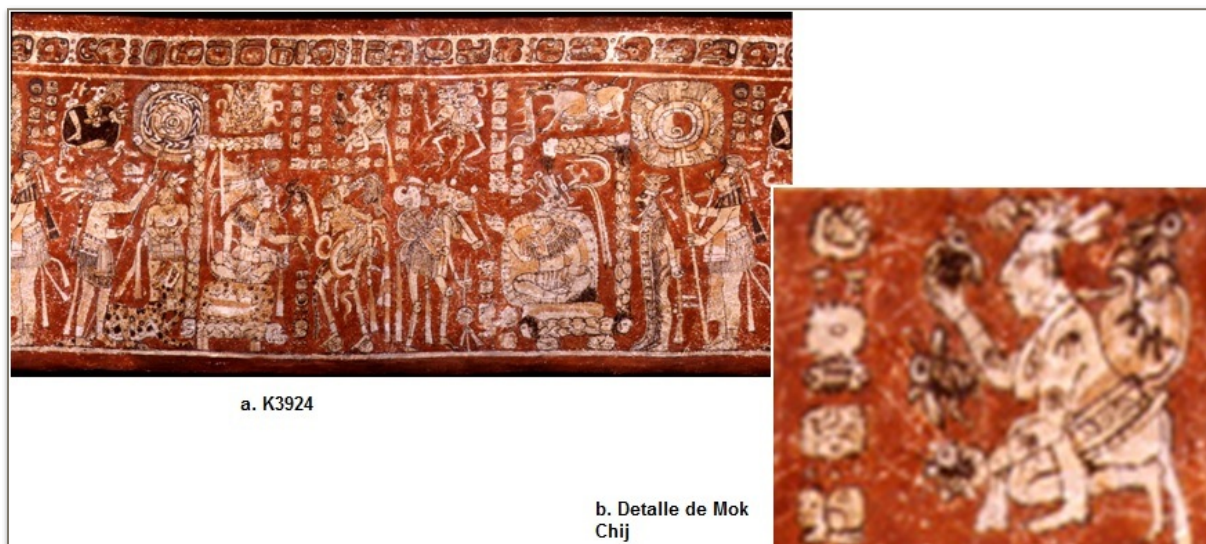
**Figura 230.** K2286. Museo Walters, Baltimore.

*Mok Chih* está indicando el suelo con su dedo (sea lo que sea lo que signifique o parece que sea nada bueno), tiene su cuerpo con marcas *akbal*, la lengua salida, collar con una jarra individual volcada, ombligo salido, una gran ala saliendo de su cabeza y un sombrero a modo de plato cubriéndola, y coronado por un *ajaw* de fuego.

En el K3924 (Figura 231) en cambio se le ha representado muy vivo, jugando con unas abejas, medio arrodillado, y con una jarra a la espalda, es de suponer que de balché.

---

<sup>110</sup> Se trata de un arma muy utilizada en determinados rituales en los que intervienen el fuego y el jaguar, como en el Dintel 2 del Templo 3 de Tikal, o en el ritual que se está ejecutando en el Altar 5 del mismo sitio, en torno a los huesos de una dama prominente de Tikal, por parte de dos individuos que personifican a dos *way* y llevan adornos que remiten al fuego, como la cuerda enroscada en la nariz.



**Figura 231.** El K3924 y *Mok Chih*. a. El vaso; b. Detalle de *Mok Chih*.

La alusión al sacrificio se observa en las marcas de su cuerpo, unas “manitas” que significan sangre en Teotihuacán, y que es muy posible que fuera un préstamo de la iconografía de este sitio. Está frente a un Jaguar de Fuego sentado dentro de su llamarada. Ambos están sobre Muerte Fuego en el Centro que camina sobre unas piedras y recibe órdenes de un *ajaw* sentado en trono de piel de jaguar con un entramado de cacao y cabezas descarnadas. Está, por tanto, en un contexto de sacrificio, enfermedad y muerte, y siendo compañero de narrativa de un jaguar que tiene connotaciones de enfermedad, aunque en este caso esté sentado, inactivo, observando cómo *Mok Chih* juega con sus abejas. Destacar que también tiene el apelativo *Jatz'on*, “arrojar la piedra”, en su nombre, por lo que posiblemente, cuando maneja las abejas o los insectos de sus jarras signifique una actitud agresiva por su parte, como inductor de la muerte que lleva en su nombre.

La misma estructura narrativa se observa en otros dos vasos, aunque éstos no llevan texto. En el K6508 (Figura 232) el Jaguar baila con el dios de la caza, y con un individuo con tocado de ciempiés con una piedra junto a su cuerpo, una figura que es *Akan* que lanza la piedra. Se trata de un ejemplo en el que claramente los bailarines están personificando a los way, porque se aprecia que el jaguar es una piel que cubre al que está bailando con un silbato.

*Mok Chih* lleva el sombrero en forma de plato como en el K2286, alas de insecto saliendo de sus hombros, capa con dibujos de abejas y hay otras abejas a su alrededor. La jarra es pequeña, y la lleva en la mano.



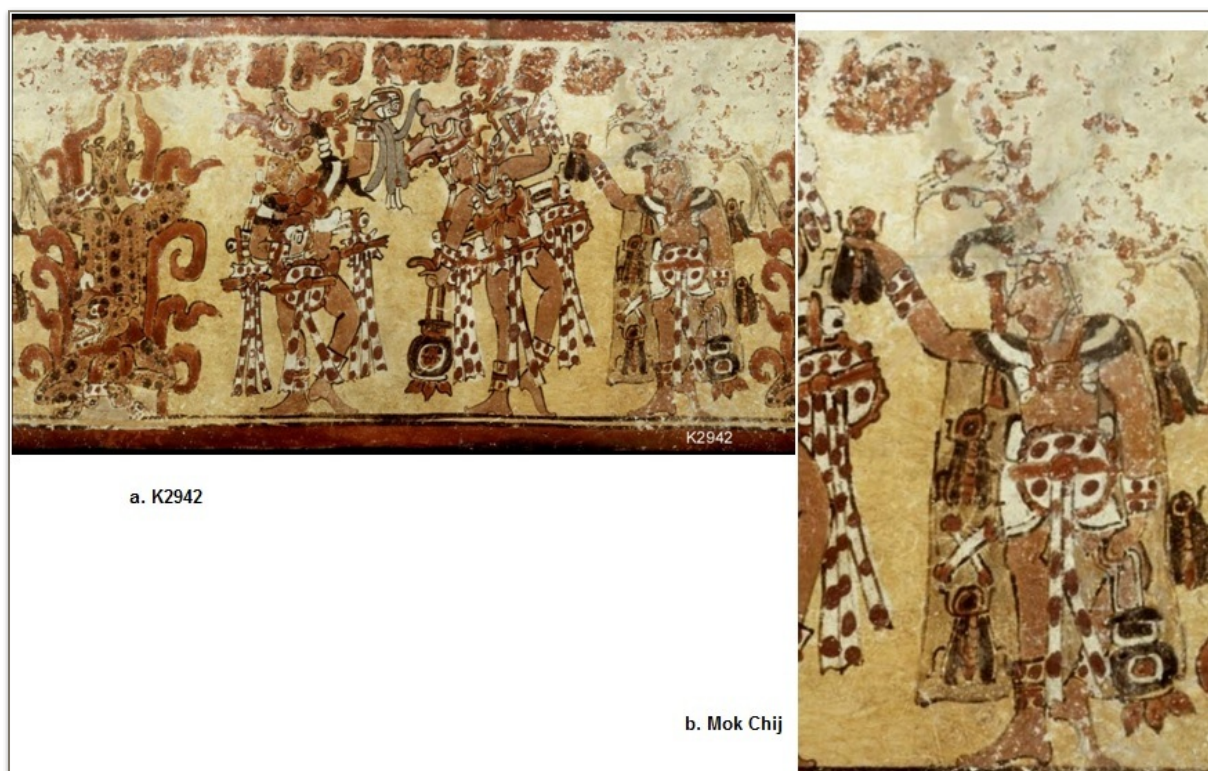


**Figura 232.** K6508. a. El vaso; b. Detalle de *Mok Chih*, c. *Mok Chih* en el K2286 donde lleva el mismo tipo de tocado que en el K6508.

En el K2942 (Figura 233) nuevamente aparecen los mismos elementos, aunque falta la alusión al ciclo del venado. El ciempiés que está en los tocados de los dos “*Akanes*”. También en el de *Mok Chih*, aunque se ve que asoma una antena de insecto. Nuevamente está junto a un jaguar y, como en el K3924, con el Jaguar de Fuego. En la mano derecha alza una abeja, mientras que en la izquierda agarra la jarra *akbal* con las hojas que sobresalen. El resto de su iconografía hace referencia a la sangre y al sacrificio, especialmente a la primera como se observaba en el K3924.

Los dos “*akanes*” llevan troncos de huesos a la espalda, mientras que *Mok Chih* porta una capa con estos insectos. Este detalle significa la total identificación del *way* con los insectos (ya se vio que las capas pueden ejercer de alas, como en el caso de *Akan* que arroja la piedra del K3395). Y, también, que él no tiene el estatus de gobernante en el Inframundo, ya que no los lleva. Por tanto, una nueva ocasión en la que se manifiesta una gradación en la importancia entre los *way*.





**Figura 233.** K2942. a. El vaso; b. *Mok Chih*.

Para concluir, un último ejemplo en el que todos estos elementos (salvo el fuego) ligados a *Mok Chih* —jaguar, *Akan*, decapitación, alcohol— están condensados en las dos figuras sentadas del K759 (Figura 234), un *Akan* que se ha decapitado, que lleva su cabeza en un plato y tiene tocado de jaguar, y un *Mok Chih* con collar de ojos, tocado de fémur y una gran jarra con un líquido fermentado y con unas hojas que asoman de ella.

*Akan* lleva un collar/joya de ojos, mientras que el de *Mok Chih* es real, y le cuelga una jarra con las bandas cruzadas. Su postura, aunque sentado, es distinta de la de *Akan*, que tiene su cuerpo de frente. Creo que *Akan* que se decapita está siendo personificado por el individuo que vemos, ya que el collar de ojos es un adorno, lleva un tocado de jaguar con el elemento iconográfico que parece un bulto ceremonial, y, aunque blande su hacha, lleva una segunda cabeza en un plato que está representado a la que él se habría cortado. Una situación similar a la que se

observa en el K3056 (ir a Figura 199c), donde un hombre vestido como *Akan* está decapitando a una víctima<sup>111</sup>.



**Figura 234.** K759 y *Mok Chih*. a. La cerámica de estilo “códice”; b. *Mok Chih*.

Sin embargo *Mok Chih* parece ser una entidad *way* con su collar real, su fémur y sus ojos en torno a su cabeza. Su hacha es de dos hojas, un arma ritual no muy frecuente pero que llevaba *Akan* en el K7795 (ver Figura 206). En esta imagen *Mok Chih* indica que todos esos rasgos de sacrificio asociados a su persona, en especial la sangre, tienen su origen en que él, aunque no sea *Akan* al ciento por ciento, sí participa del significado esencial de este ser, a saber, el sacrificio de sangre sobre su persona o sobre otros, y la bebida.

En el caso de *Mok Chih* las grandes jarras indican un gran consumo de ésta, pero si fueran de balché, algo que solo es evidente en el K2284 (ir a Figura 229) donde se ven abejas en la jarra, tendría más sentido, porque es una bebida moderadamente alcohólica, y se necesitan grandes cantidades de ella para embriagarse a fondo. En definitiva, todos estos vasos ponen de manifiesto el carácter ligado a la muerte de *Mok Chih* posiblemente vinculado al consumo de balché y pulque. Sin embargo existe una segunda posibilidad en el significado de *Mok Chih*, y que en realidad se solapa con la referencia al balché, consumido en

<sup>111</sup> Este tipo de suicidios simulados se celebraban todavía durante la época colonial, algo que era considerado como un episodio circense por los españoles, aunque, no así, obviamente, por los indígenas mayas (Mario Humberto Ruz, comunicación personal 2007; Ruz 2010: 330). Moscoso (1990) recoge ceremonias celebradas en los Altos de Chiapas en las que se escenifican falsas decapitaciones.

exceso, a través de grandes jarras y de las abejas. Y es que éstas estén siendo entendidas como insectos, seres ligados a la muerte porque aparecen junto a los cadáveres una vez que se ha producido el fallecimiento. Esta segunda interpretación se basa, de modo indirecto, en la iconografía de *Mok Chih*, muy centrada en la muerte, por lo que es posible que esa cualidad de su figura se extienda a los insectos que maneja.

Otro dato a tener en cuenta es el que se desprende de sus textos anexos, donde es evidente que hay un *Mok Chih* agresivo, “que arroja la piedra”, mientras que en otras apariciones este apelativo está ausente, y la actitud del way es diferente, por lo que, aun tratándose de la misma entidad, ésta puede presentar variaciones, como en el caso de *Akan* y del jaguar, dos way también con el apelativo “que arrojan la piedra”.

### 3.1.22. HOMBRE GLOTÓN O MUERTE GLOTONA

Su nombre ha sido leído como *Sitz'winik' Cham*, “Muerte Glotona” (Grube 1991: 226) en el K2286 (ver Figura 235). En los demás ejemplos su nombre aparece como *Sitz'winik'*, Hombre Glotón (Grube y Nahm 1994: 709-710). En definitiva, dos nombres muy semejantes que hacen alusión a lo mismo, a los excesos de la gula que conducen a la muerte, ésta última casi siempre presente en la iconografía del way.

Su imagen es la de un personaje siniestro, con el labio caído, muerto o abotargado, muchas veces tumbado, muy gordo y con su ombligo salido<sup>112</sup>. Es una imagen que se asemeja mucho a la de las esculturas de hombres gordos y embotados que hay en las culturas de la Costa del Pacífico de Guatemala y que pertenecen al Preclásico Tardío. Muchas de ellas tienen los ojos cerrados y el ombligo salido, tal como se presenta Muerte Glotona. Parsons (1986) sugirió que eran imágenes de dignatarios muertos o de cautivos importantes.

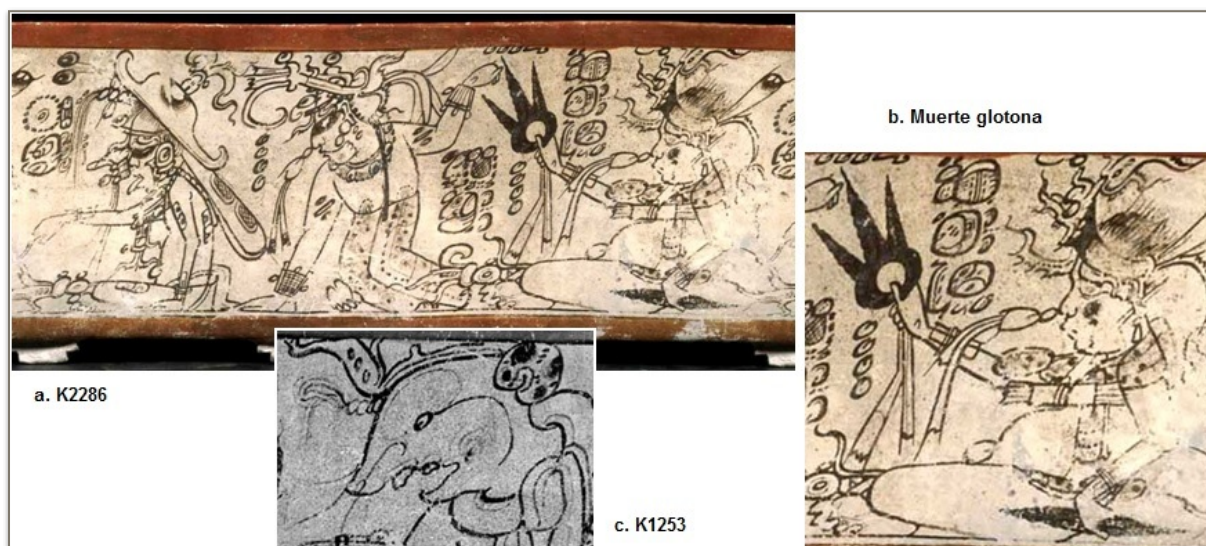
---

<sup>112</sup> Hay otros dos posible ejemplos de este way cuyas imágenes están muy dañadas pero cuyos textos han sido leídos por Luin (2013: Figura 14a y 14b) como *Tiwinik' uway chan b'aahtuun*, la persona es el way del [?] cielo primera persona. Y *Tilil Chamiiy uway K'an Witznal? Ajaw b'aahtuun*, “la muerte quemada es el way del señorío de Ucanal, primera piedra”.

Taube (2004: 159-161) propone una interpretación alternativa a la propuesta de Parsons: la existencia de un Dios Gordo en Mesoamérica, del que estas esculturas serían una de sus manifestaciones. Un dios con tres vínculos fundamentales: el *axis mundi*, la glotonería y el exceso, y el humor ritual. El primero basado en figuras en patrones de tres que sostienen cuencos con comida y remiten a las tres piedras de la creación. Y, las segundas, en figuritas y en las imágenes del way Muerte/Hombre Glotón, reflejo de los excesos, comportamientos negativos en toda esta zona cultural. En cuanto al humor ritual, el Dios Gordo estaría presente en figuras vestidas con pesados trajes que representarían a payasos sagrados que personifican a la glotonería, y en otros ejemplos, a la lascivia. Este último comportamiento está ausente en el way Hombre/Muerte Glotona, que se ha centrado en la muerte como consecuencia de la gula y la pereza, mientras que la lascivia quedó reflejada en su contraparte en el mundo de la selva, el Tapir, protagonista de episodios de humor ritual de fuerte carga sexual (ver Figura 163).

Hombre/Muerte Glotona suele tener los pelos cortos y de punta, o recogidos en lo alto de la cabeza, y llevar un cuchillo en la mano, una laja de obsidiana o el de tres puntas. Es decir, él es la imagen de la muerte pero, a tenor de las armas que empuña, él es la causa, quizá por ese exceso de comida, más bien bebida, en los K2286 y K8936 por su estrecha vinculación con *Mok Chih*, y con *Akan* en el K7795 y SG142. En el K2286 (Figura 235) tiene dos cuchillos de obsidiana: de una hoja, y el de tres puntas. Su pelo corto está de punta, y tiene como extras en su iconografía la antena de insecto y una banda en la frente con un *K'awiil* del que sale una leguminácea, la misma que se observa en la cabeza del que parece ser su "némesis" en el mundo de los way animales, el tapir. Mientras, en el K927 (Figura 236) yace tumbado bajo el mencionado Tapir Jaguar.





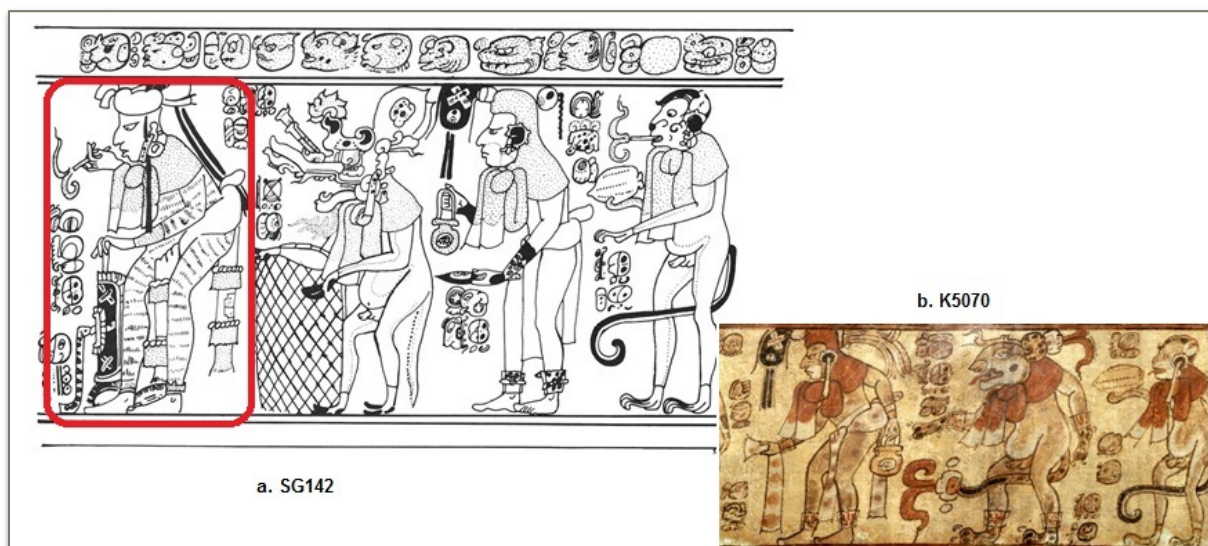
**Figura 235.** El K2286 y Muerte Glotona. a. La cerámica; b. Detalle de Muerte Glotona, con una planta leguminosa que le sale del tocado; c. Tapir Jaguar en el K1253 con la misma planta en su cabeza.



**Figura 236.** El K927 y Muerte Glotona. a. El vaso; b. Detalle de Muerte Glotona.

Este Tapir Jaguar empuña el cuchillo de obsidiana con la punta hacia un Venado Serpiente que sale de su bulto saltando. Tiene el cabello, escaso, recogido en la coronilla, collar de ojos y jarra *akbal* volcada. Está tumbado sobre el way Tres Perros Blancos, un way presente en situaciones de muerte o de acceso ritual a ella.

En el SG142 (Figura 237) se concentran parte de los personajes del K927 en relación con Muerte Glotona. Aquí no está gordo ni muerto, sino que es un hombre vestido con una piel de animal que fuma un largo cigarro, y le acompañan Venado Serpiente con su red y el Mono Aullador con un cacao.



**Figura 237.** SG142 y Muerte Glotona (dibujo de Linda Schele). a. El vaso con Muerte Glotona señalada en color rojo; b. El K5070, donde ha sido sustituido por Tapir Jaguar.

En esta ocasión el cuchillo de obsidiana lo lleva un *way* con iconografía *Akan*, pero que se llama Ratón Amarillo. No aparece el Tapir, pero en el K5070 (ver Figura 237b), de factura idéntica al SG142, sustituye a Muerte Glotona. Por tanto este vaso pone en evidencia la relación de Muerte Glotona tanto con el perro, ya que lleva su piel, como con el Tapir Jaguar gracias a la información del K5070.

En el K8936 (Figura 238) está sentado frente a *Mok Chih* que le está dando un vaso con pulque al segundo, que previsiblemente acepta. Entre ellos un jaguar arqueado con una cabeza en la mano que trasmite la idea de que el exceso de bebida conduce a la muerte, una muerte que cursa al modo de Muerte Glotona: hinchazón, abotargamiento, falta de voluntad. Visto desde esta perspectiva, *Mok Chih* parece funcionar como la “tentación”, a saber, el aspecto relajante, embriagante, y, en exceso, mortal, que proporciona el alcohol en un primer momento. Y el jaguar como una manifestación de los diferentes males asociados a la bebida y puede que, aquí, a la “pérdida de la cabeza”.





**Figura 238.** K8936 y Muerte Glotona. a. La cerámica; b. Detalle de Muerte Glotona que recibe la cabeza del jaguar y el vaso del Mok Chih.

Más restringido en sus protagonistas, aunque se alude a la misma temática asociada a este way, es el último vaso en que aparece Hombre Glotón, el K7795 (Figura 239), donde baila con un hacha de doble lámina en la mano y con Muerte Fuego en el Centro y su gran llamarada.



**Figura 239.** K7795.

Muerte/Hombre Glotón lleva un bastón alargado parecido a los utilizados en ceremonias rituales de encendido de fuego. La presencia de Muerte Fuego en el Centro junto a Akan y Muerte Glotona, a los que se está dirigiendo con su gran

llamarada, resalta uno de los significados del fuego como agente de muerte y síntoma de enfermedad.

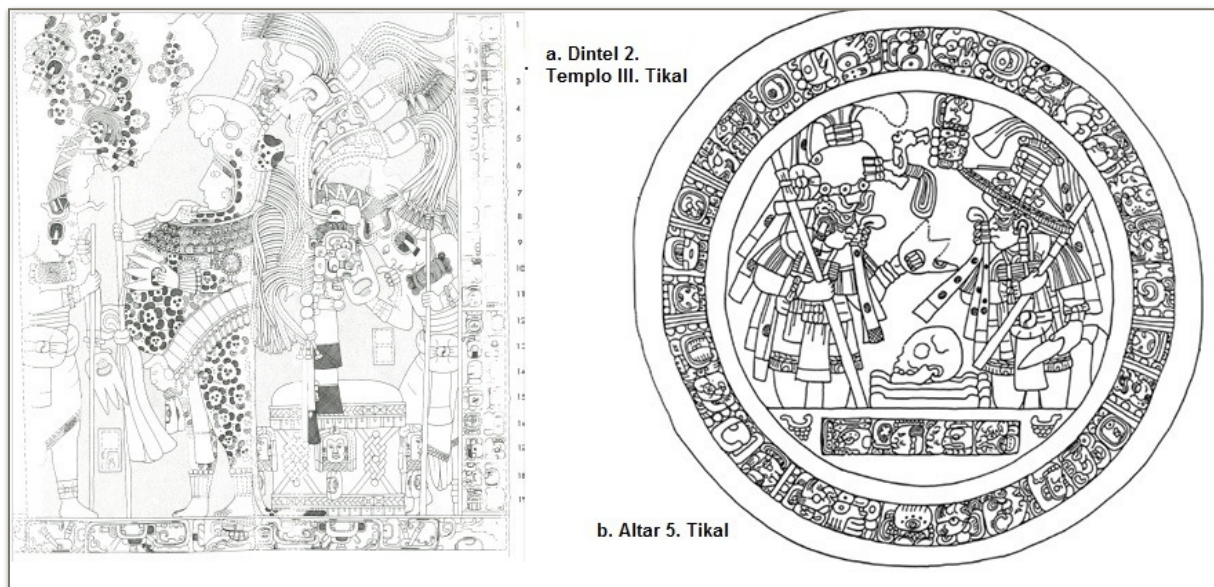
Recapitulando, la figura de Muerte Glotona es ambivalente. Por un lado es obvia su vinculación con la muerte producida por excesos cometidos en comida y, sobre todo, en bebida, ya que su cuerpo es fiel reflejo de ello, un comportamiento que fue registrado en los primeros tiempos de la Colonia referido a determinados sacerdotes que se insertaban enemas hasta hincharse enormemente y llegar a reventar y morir. Por otro lado, aunque muy vinculado al grupo de *Akan*, no parece ser una manifestación concreta de este dios en forma de *way*. Más bien parece una consecuencia de las acciones, llevadas al exceso, propias de la compleja entidad *Akan* en su vinculación con el alcohol. Y, finalmente, hay que destacar su vínculo con el Tapir Jaguar, otro *way* excesivo en cuanto a su tamaño y comportamiento, que aparece también en situaciones de muerte, incluso compartiendo e intercambiando a sus compañeros de narrativa.

### **3.1.23. EL TÍTULO DE WAY BLANCO O INCOMPLETO, O CASI TRASFORMADO**

Este complejo nombre es la traducción de la fórmula *SAK WAY-sí* que acompaña a una siniestra figura (Grube 2004a: 72). Lo he dejado para el final de esta enumeración de los *way* del complejo de *Akan* porque todavía queda mucho por entender acerca de su figura, pero su iconografía, siempre la misma, puede arrojar luz acerca de su condición ontológica.

El *Sakwaysi*, al que llamaré de esta forma a lo largo de la Tesis, además de en cerámica, aparece en textos de escultura monumental como en el Altar 5 y en el Dintel 2 del Templo III de Tikal (Figura 240). En estos dos ejemplos llevan en la mano largos bastones, de los utilizados para encender fuegos rituales, como el que lleva Muerte Glotona en el K7795 (ir a Figura 239). Además, en el Altar 5 ambos personajes llevan un cordoncillo en torno a los ojos, un rasgo iconográfico que replica las cuerdas empleadas para que, frotándolas, se pudiera encender un fuego.





**Figura 240.** *Sakwaysi* en escultura monumental. a. Dibujo del Dintel 2 del Templo III de Tikal (Jones y Satterhwaite 1982: Fig. 72); b. Altar 5 de Tikal. Dibujo de Linda Schele.

Por tanto, en estos dos ejemplos de Tikal se hace referencia, además de al fuego, al sacrificio conectado con la iconografía del jaguar: el personaje central del Dintel 2 lleva un traje de jaguar y empuña el cuchillo de tres puntas muy vinculado a este felino porque reproduce las heridas que causa con sus garras (Robicsek y Hales 1984: 71-76); y uno de los protagonistas del Altar 5 también lo lleva, mientras que el otro tiene el característico sombrero de este *way*.

En cerámica este nombre se corresponde con figuras con el rostro pintado de negro y que llevan capas largas decoradas con motivos geométricos, y, en ocasiones, un sombrero de ala ancha. Pueden llevar el cuchillo de tres puntas, un bastón (quizá utilizado para hacer fuego) y tiras de papel o tela blanca manchadas de sangre adosadas a la ropa. Este tipo de capas tienen una gran tradición en el área maya ya que la lleva una figura en los Murales Preclásicos de San Bartolo (Figura 241a), en concreto la que aparece subiendo a un andamio en el extremo norte del Muro Poniente.



**Figura 241.** Ejemplos de personajes con la capa del *Sakwaysi*. A: Extremo norte del Muro de Poniente de San Bartolo. Se ve a un individuo en un andamio que recibe un objeto de manos de un personaje con la capa que lleva *Sakwaysi*. Dibujo de H. Hurst; b. Vista parcial del Vaso de la Serie Inicial de Uaxactún, en un dibujo de Louise Baker.

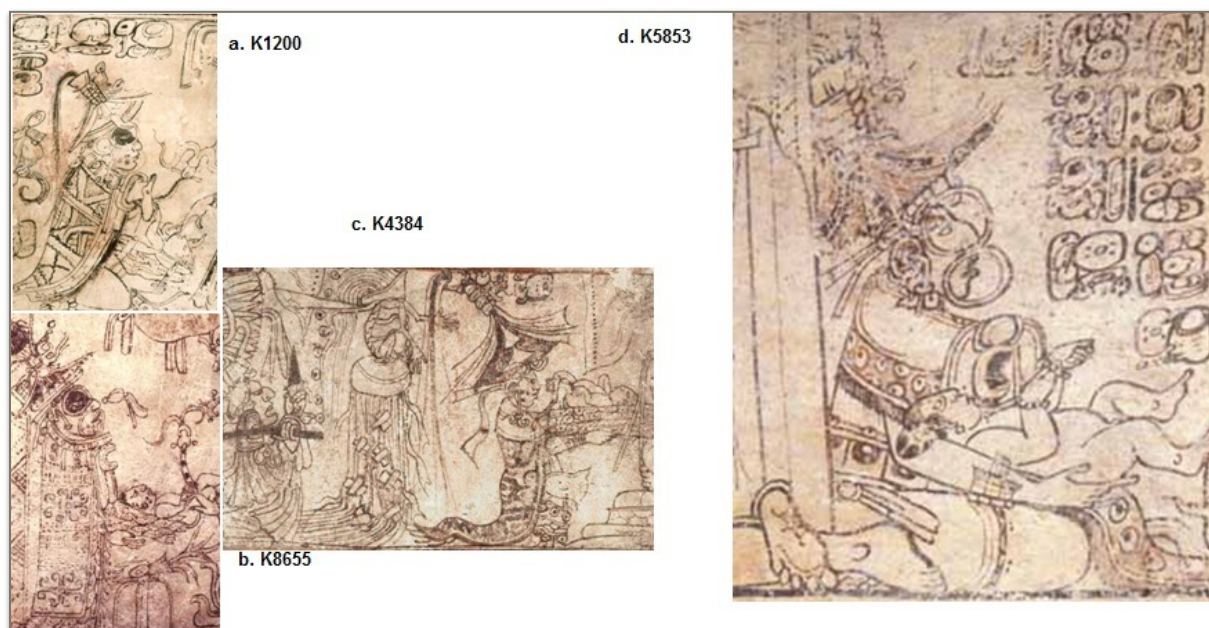
El personaje del Clásico Tardío puede llevar una curiosa máscara delante de la cara, y su sombrero de ala ancha tiene un “dios bufón”, evidenciando su alto rango en el Inframundo. En este sombrero también se ven ondulantes serpientes con ojos, especialmente en el K5043 (ver Figura 246b), un rasgo iconográfico que, con plumas, se repite en contextos en los que hay dos planos de realidad en contacto, el *way* y el cotidiano. Se ha encontrado en contexto arqueológico un vaso, el llamado el Vaso de la Serie Inicial de Uaxactún<sup>113</sup> (Figura 241b), donde se ven dos *Sakwaysi*, uno con el cuchillo y otro con el bastón, separados por un jaguar que lleva un bulto en la mano.

No está muy claro si él es un *way*, tal como ha ido aparecido en estas páginas, o es un humano ejerciendo de ello, porque siempre es evidente que se trata de un ser humano, pero con unas características particulares que le diferencian de otros especialistas religiosos y le aproximan a la imagen de un siniestro individuo con un cierto aire de murciélago que se dedica a sacrificar víctimas en circunstancias muy especiales, en las que siempre se aprecian ecos de la realidad *way*, y que están presentes en el K1490 y K3395.

La primera de ellas la vemos en los K8655, K5855, K4384, y K1200 (Figura 242), donde está presentando a un *ajaw* al bebé jaguar sobre un lecho de plumas o

<sup>113</sup> Se encontró en el Entierro A2 dentro de la Estructura A-I de Uaxactún (Smith 1955: Fig. 72b).

de hojas. La participación de este personaje en una escena de corte que incluye al *ajaw* y a otros cortesanos invita a suponer que está personificando a *Sakwaysi*, pero el tema tiene como trasfondo común la representación conjunta de dos realidades, la mítica y la que no lo es.



**Figura 242.** Distintos ejemplos de *Sakwaysi* con el “*unem bahlam*”: a. K1200; b. K8655; c. K4384: aparece un esqueleto descabezado, con el ano tremendamente dilatado y arrojando un torrente de heces con tiras cruzadas; d. K5833. La túnica entreabierta deja ver el cinturón de *Akan* que se decapita.

También está representado en el K1490 (Figura 243), donde destaca su larga figura, que empuña un gran cuchillo de obsidiana, y está cubierta por la capa negra. Este vaso, cuya acción está siendo contemplada por los Gemelos, gira en torno al *way* Uno Muerte, el único que danza, y a la figura de *Akan* en relación con la decapitación, la suya propia y la relacionada con otra vinculada al *Akan* que tira la piedra cuando aparece vestido de murciélago, y que decapita a otro ser como hace el murciélago.

Efectivamente, en este vaso de la Colección Kislak se incluye un personaje vestido con piel de murciélago y un gran sombrero (que recuerda al emblemático de *Sakwaysi*), un hombre vestido de murciélago, y el que se asemeja más a *Sakwaysi* (Figura 243b), con una larga capa negra con dibujos geométricos. Estaríamos ante una representación de la transferencia o el acceso de la entidad *way* por parte de individuos que son *Sakwaysi* y que se asemejan, en atuendo y actividad con el murciélago. Un ser que, a su vez, tiene una conexión íntima con *Akan*.





**Figura 243.** El sacrificador del K1490. a. El vaso; b. Detalle de este personaje.

Y ya en contextos que no son propiamente del way, le vemos en el K1377 (Figura 244) donde está participando en un sacrificio humano sobre un altar. En el K1377 es un hombre anciano, con la capa larga y negra, con un tocado hecho de tiras anudadas con el “dios bufón”, que señala con su mano a una víctima abierta en canal sobre un altar decorado con un jaguar y otro icono irreconocible. Delante yace una mujer postrada con los brazos extendidos.

El sacrificado lleva sobre el pecho abierto un complejo brasero con la cabeza del Dios *Pax*, por lo que su sacrificio está relacionado con el surgimiento de la vegetación. Un ratón vierte una pequeña jarra sobre el *Sakwaysi*, contribuyendo a afianzar la posibilidad de que algunas de estas pequeñas ollas, sobre todo de las que salen serpientes, pueden contener enfermedades o “malos aires”, ya que todo lo que se relaciona con este personaje es letal.





**Figura 244.** K1377. a. La cerámica; b. Fragmento con *Sakwaysi*, el altar, la víctima con el brasero de *Pax*, y la mujer tendida. Se puede identificar a un jaguar que ruge en el motivo que tiene el altar a su derecha.

El K718 (Figura 245) —muy restaurado por lo que hay que tener prudencia al analizar su iconografía— muestra el altar con la víctima, ante una estela cuadrada y masiva, decorada con una capa, igual a la que se ve en otros contextos de sacrificios similares.



**Figura 245.** K718 y *Sakwaysi*. a. El vaso; b. La posible figura de *Sakwaysi*; c. Detalle de las hojas de agave en las tobilleras de *Akan* y Muerte Fuego en el Centro.

Encima aparece con un jaguar, como si fuera el guardián de la estela, o estuviera al acecho de la víctima que se sacrifica. Ante este altar danzan tres way que están conectados con la muerte que se deriva del sacrificio: Muerte Fuego en el Centro, *Mok Chih* y un *Akan* con un niño en brazos. Todos llevan hojas de agave

estilizadas en sus tobilleras (ver Figura 245c). Pues bien, el individuo que ejerce de sacrificador, aunque no reúne toda la iconografía de los *Sakwaysi*, sí que podría tratarse de una versión de éste, con tocado de Jaguar de las Estrellas, un *way* que igualmente aparecía junto a *Mok Chih* también en el K2284 (ir a Figura 229).

Finalmente señalar que en el K5043 (Figura 246) aparecen dos individuos ataviados como *Sakwaysi*, con los cuchillos en mano, antenas en su cabeza al modo de *Mok Chih* y Muerte Glotona, y finas serpientes en su gran sombrero. El contexto parece mítico, con un personaje bailando ante la dama con la guacamaya roja (un ave vista en contextos *way*), un porteador y un guerrero con tocado del Pecarí de Fuego. Los dos *Sakwaysi* parecen listos para hacer un sacrificio, mientras un personaje baila, quizá una divinidad anciana. Quizá la violencia sacrificial se va ejecutar sobre este danzante, al que no se puede identificar al estar su rostro dañado.



**Figura 246.** K5043 y los dos *Sakwaysi*. a. El vaso. b. Detalle de estos personajes.

A la vista de todos estos ejemplos la figura de *Sakwaysi* se presenta como la de un ser humano, que tiene un estatus muy especial dentro de todo el complejo entramado de los especialistas religiosos del Clásico maya: es “casi” un *way* de “carne y hueso” con la función de sacrificar víctimas importantes en los rituales que reactivan momentos míticos de especial relevancia, reproduciendo ciertos comportamientos de los *way*, en particular los de los jaguares y los murciélagos. La fórmula *Sakwaysi*, que funciona como título o un nombre en las inscripciones mayas (Grube 2004a: 73), estaría calificando a un especialista religioso con vínculos muy particulares con los *way* vinculados a un cierto tipo de sacrificios violentos.

Esta propuesta de significado, que combina la información epigráfica e iconográfica, arroja luz a la relación entre el way y su poseedor, ya que en este ejemplo el way no es una entidad que habita en el interior de la persona, sino que ésta ejerce de way porque posee el título de *Sakwaysi*, sutil diferencia, pero evidente, entre acceder al way que uno posee, caso ser el propietario del “jaguar con serpiente” o a Murciélago de Fuego, o transformarse en el way si se tratara de entidades semejantes a los naguales.

Una vez concluido el recorrido por *Akan* y el resto de way relacionados con tan compleja entidad, me voy a adentrar el territorio de los way esqueletos. Se conoce el nombre de varios de ellos y su iconografía hace clara referencia a esos nominales. Aparecen en todos los estilos cerámicos y, como en el resto de los way analizados hasta el momento, su imagen es estable y no presenta variaciones (ver Gráfico 7, Anexo II).

### **3.1.24. SAGRADA MUERTE DEL VENADO**

Con este nombre se presenta un personaje que es un esqueleto humano con rasgos de venado. “Muerte Venado” es un nombre un tanto genérico ya que presenta ligeras variaciones en sus apelativos, aunque siempre tiene “muerte” en el núcleo de ellos, y rasgos iconográficos de venado y de cazador. Cuando hayan sido leídos se mencionarán, pero cuando me refiera a la figura de este way en un contexto general me limitaré a llamarle Muerte Venado, nombre que propusieron Grube y Nahm (1994: 705), aunque se ha leído una ligera variante de su nombre, Trueno Muerte Venado para el way identificado en el vaso K2023 (Zender 2000: 1041). Grube y Nahm también señalan que hay dos tipos de “muerte venado”: uno que camina, y otro que toca la caracola. A esta conclusión llegan basándose en su iconografía, no en el texto, que elude su completo desciframiento.

A pesar de las variaciones en el nombre, su imagen es muy consistente: un esqueleto humano con cuernos de venado y un ojo con proyección en la frente, que camina con un bulto o carga a la espalda, una caracola colgando del cuello o en su atado, y un bastón en la mano. De su cuerpo no emana ni fuego ni vegetación, característica común a la mayoría de los way. Tiene un ojo extra en la



frente del que sale una línea ondulada negra, interpretada como una visión que se proyecta en el espacio y en el tiempo (Houston *et al.* 2006: 169). Es uno de los rasgos de los esqueletos y, si lo aplicamos al mundo de los vivos, una cualidad de los chamanes y brujos.

#### **3.1.24.1 Sagrada Muerte del Venado caminante**

En cuanto al “muerte venado caminante” diría que su primer significado es el de todos los viajeros, el de ser la imagen de una transición, entre el punto de partida y el punto de llegada. Se trata de un desplazamiento a través de la muerte, sin duda un recorrido imaginado como un viaje por los mayas clásicos. A la vista de las cerámicas que poseemos se pueden intuir al menos dos etapas en el viaje de Muerte Venado: la partida (K3924) y el viaje (K771, K4922).

Muerte Venado en su versión de caminante combina en su imagen los rasgos asociados a los comerciantes —mecapal, bastón para caminar—, con los de los cazadores —la falda de tiras vegetales y plumas, el sombrero “hongo” con plumas—, expresando, con ello, que es un individuo que traslada su carga por el territorio de la selva, territorio emblemático para la caza y para el comercio del que él lleva sus atuendos. En la frente lleva siempre un ojo con una proyección visual y, en algunas ocasiones, cuernos de venado. La carga que lleva es un venado muerto que se va a regenerar cuando acabe su viaje (Asensio 2007b), y es parte fundamental de todo su significado, porque ya se ha visto que cobrará vida con el nombre de Venado Serpiente (Figura 247).

Si nos fijamos en la carga a la espalda de “muerte”, las cerámicas con el “muerte venado caminante” se pueden dividir en dos grupos: los que tienen la carga intacta (K3924, K771 K4922), y los que presentan el bulto vacío o que, incluso, ya no lo llevan a la espalda (K2023, K3061, AH223).

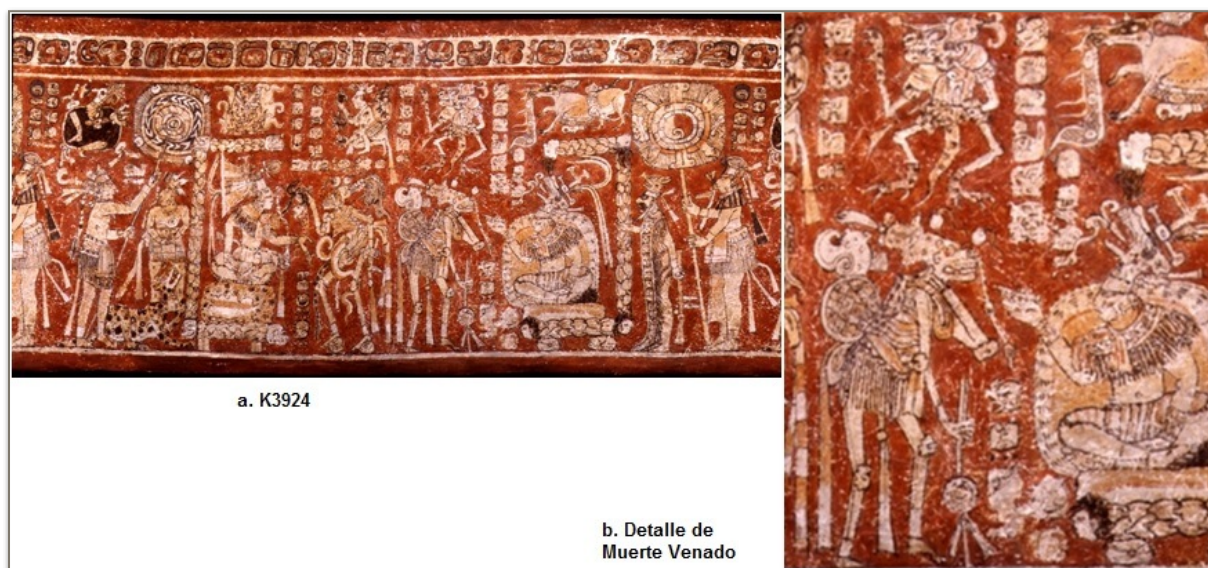




**Figura 247.** Muerte Venado y Venado Serpiente. a. Muerte Venado en el K771 con la carga a la espalda; b. Detalle de la carga; c. Venado Serpiente como la carga que ha depositado Muerte Venado en el K1901. El nuevo way y el bulto de Muerte Venado son prácticamente idénticos.

En el K3924 (Figura 248) Muerte Venado está mostrando su sumisión a un *ajaw* que está sentado en un trono de piel de venado, enmarcado en un baldaquino hecho de frutos del cacao con cabezas humanas recién cortadas. Muerte Venado tiene su mano puesta en el hombro y el cuerpo ligeramente inclinado, un gesto que ha sido interpretado como de sumisión y acatamiento de órdenes de alguien superior en rango (Ancona *et al.* 2000: 1078). Muerte Venado carga un bulto redondo con una caracola de sonido<sup>114</sup> encima del mismo. Porta falda de tiras vegetales, sombrero hongo y ojo en la frente, en definitiva, su atuendo habitual, pero, en lugar de su bastón, lleva una jeringa para inyectar enemas, idéntica a la que lleva el way “jaguar del enema” en el K4922 (ver Figura 251). Este mismo way está, en pequeño, sobre nuestro personaje, evidenciando el vínculo narrativo entre ambos.

<sup>114</sup> A lo largo de la investigación veremos que aparecen dos tipos de caracolas, las que sirven como instrumento musical, y las que se utilizan como tintero, que son más pequeñas y pueden dejar ver tinta en sus bordes. Implícitamente, y a través de dos iconos muy similares, se pone de manifiesto la capacidad y la habilidad de los escribas mayas para transformar la palabra, un sonido efímero, en un texto escrito, tangible y permanente.



**Figura 248.** El K3924 y Muerte Venado. a. El vaso; b. Detalle de Muerte Venado acatando la orden de un señor sentado en su trono. Sobre él se ve al “jaguar del enema” y a Venado Serpiente ya fuera de su bulto.

No cabe duda, y lo vemos continuamente, que la ingestión de alcohol, pulque en la mayoría de los ejemplos, tanto por boca como por el ano, es una actividad ritual muy propia de los way, buscando expresar plásticamente un estado de conciencia adecuado para entrar en contacto con el way. Asociado a way de cuerpo esquelético también es posible que sea una referencia al momento de la muerte, que se puede acompañar de una salida de fluidos, heces y gases en las horas posteriores al deceso. Y, quizá, también se busque una cierta analogía olfativa ya que el pulque fermentado huele a carne putrefacta. También es interesante señalar que el K3924 presenta a una corte del Inframundo, con los dos way “muerte” espalda con espalda, intuyéndose que los dos se ocupan del mismo menester pero en tiempos distintos, a tenor de las imágenes, complementarios. Un tiempo que está indicado en los baldaquinos que enmarcan los tronos. En ellos las semillas de cacao alternan con cabezas o con cráneos humanos. Este detalle iconográfico asimila el significado del fruto con la cabeza presente en otras cerámicas —por ejemplo la K5615—, e indica cuándo estos dos esqueletos inician su caminar: la de “muerte venado” coincide con el momento en que brotan los frutos/cabezas que todavía mantienen sus rasgos, por lo que la muerte es reciente.

Es importante que los dos *ajaw tak* y sus cortesanos parecen haber accedido a este mundo a través de un ritual que veremos repetido en otros vasos, en el que los Gemelos introducen una pequeña cuchara o boquilla en su boca (Figura 249b).

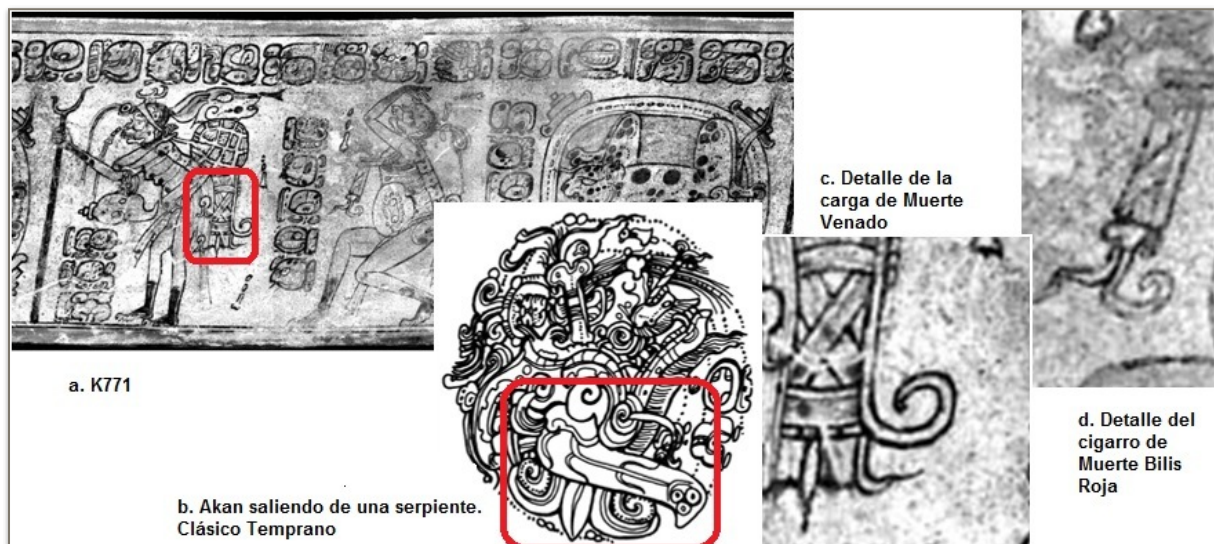


**Figura 249.** Algunos ejemplos en que se repite la acción de tomar algo con una espátula que realiza el *ajaw* ante Muerte venado. a. En el K3924; b. Los Gemelos en el K1490; c. Nuevamente en el K8654.

Este acto da lugar a escenas subsiguientes en las que se relacionan con seres sagrados o con *way*. Así, el *ajaw* que se dirige a Muerte Venado tiene ese pequeño instrumento en la mano. Los dos *ajaw tak* no son los Gemelos ya que no se aprecian las manchas corporales que los identifican, pero están repitiendo el ritual que éstos ejecutan cuando contemplan o están en contacto con el plano de la realidad en el que se desarrolla la trama del *way*

El “muerte venado caminante” del K771 (Figura 250) se apoya en un bastón terminado en una horquilla. Lleva una gran caracola de sonido que cuelga del brazo con el que sostiene la carga, mientras que se aprecian excrementos entre las tiras de su falda y que demuestran que son un significado importante para la figura de Muerte Venado, ya que también se aludían en el K3924. Transporta a *mecapal* una carga, un venado muerto y un bulto sobre un entramado marcado con unas bandas cruzadas, de significado exacto todavía incierto, pero siempre en contextos de “noche” o de “oscuridad” (ver Figura 250). De este entramado salen lo que podrían ser unas hojas secas, posiblemente de tabaco, y que vemos, en mayor tamaño, en el “muerte venado” del K2023 (ver Figura 252).





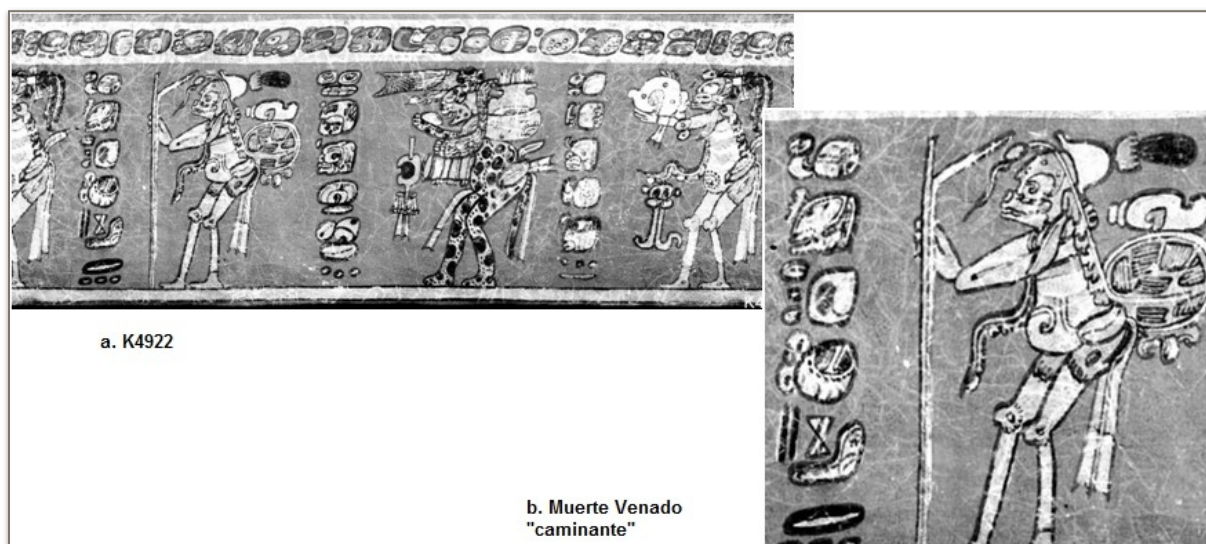
**Figura 250.** El K771 y Muerte Venado. a. El vaso en el que se ha señalado el entramado que sostiene su bulto; b. *Akan* saliendo de una serpiente. Clásico Temprano; c. Detalle de la carga donde se aprecia que es idéntica al motivo junto a la hoja/oreja de tabaco; d. Detalle del cigarro de Bilis Roja que tiene unas bandas cruzadas como el entramado de Muerte Venado.

La posibilidad de que se trate de esta planta la sugiero a partir de la similitud entre la presentada en las cerámicas y las hojas de tabaco puestas a secar, y en la aparición del mismo icono junto a una hoja claramente identificada como tabaco en la cerámica con el rostro de *Akan* del Clásico Temprano (ver Figura 250b). Y, también, en que el acompañante de Muerte Venado, Muerte Bilis Roja, lleva colgando un cigarro encendido con las mismas bandas cruzadas (Figura 250d).

El tabaco tuvo multitud de usos en época prehispánica, entre ellos, el de medicina, estimulante, e inhibidor de hambre y de fatiga por lo que es algo adecuado para un largo viaje. El tabaco tiene, además, otra importante misión protectora en los viajes, y es utilizado, todavía hoy, como un remedio contra los malos espíritus que acechan a los caminantes, actuando como una especie de talismán, y tal podría ser el uso que se da a las hojas de tabaco llevadas como colgante o junto con la carga.

En el siguiente vaso, el K4922, conviven dos “muerte venado”, el caminante y el que toca la caracola (Figura 251).



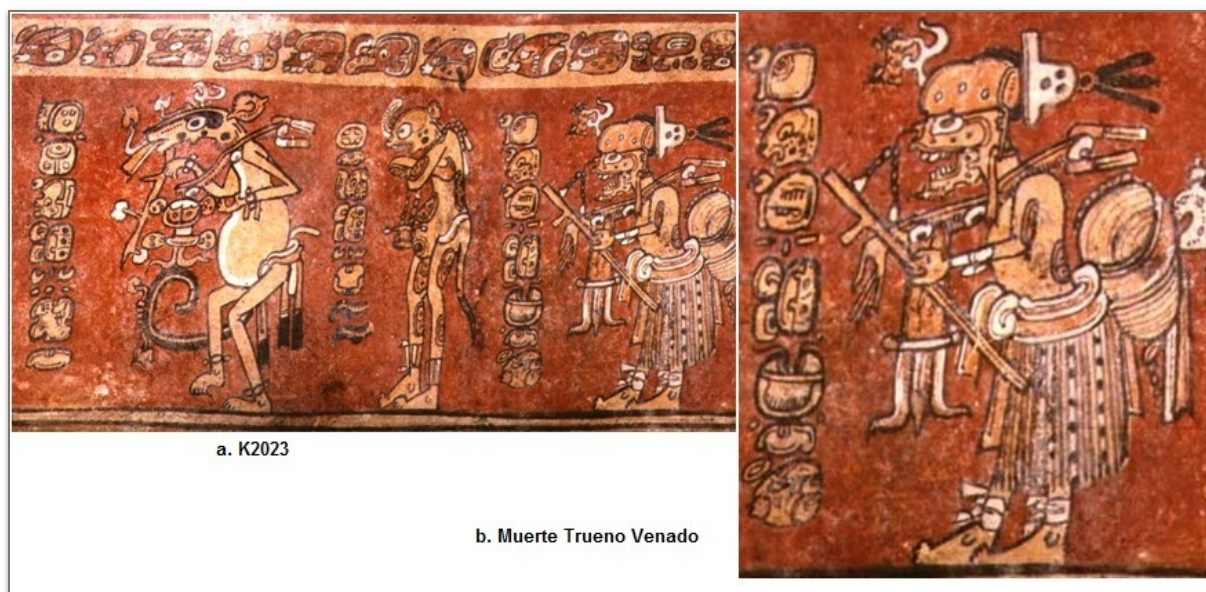


**Figura 251.** K4922 y Muerte Venado caminante. a. La cerámica; b. Detalle de Muerte Venado.

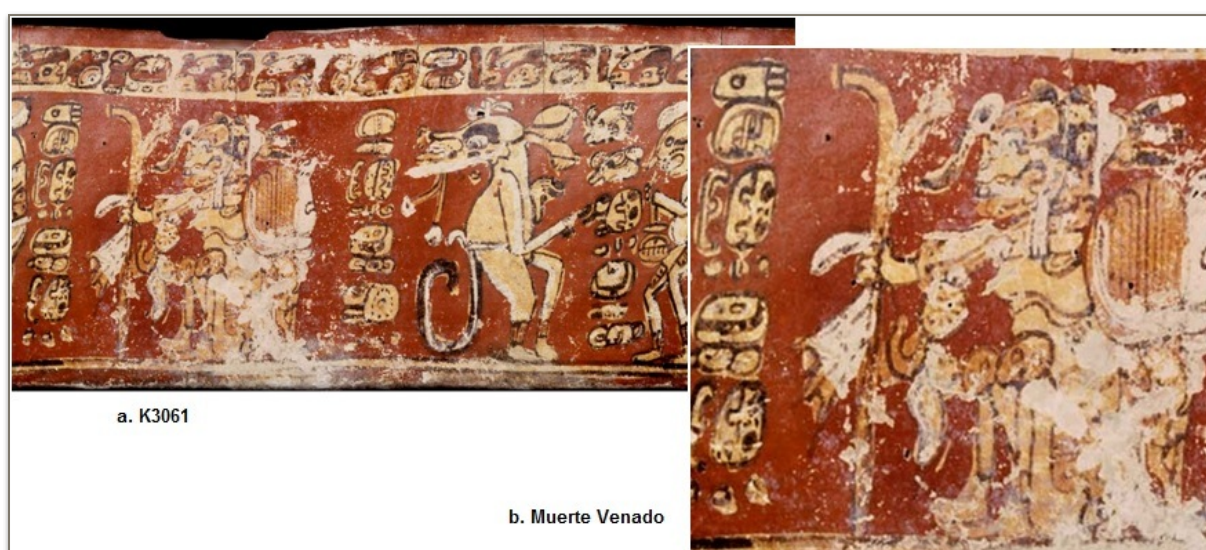
El caminante se apoya en una larga vara con el extremo doblado, no lleva falda y deja ver su vientre marcado con una vírgula que indicaría “salida” (de materia intestinal por la zona), tiene el collar de ojos roto, y un *mecal* formado por el cesto y una caracola, pero en esta ocasión la caracola se decanta por ser un tintero. Su forma es la de una concha o caracola que se utilizaba como tintero en el periodo Clásico. Se han encontrado ejemplos en contextos arqueológicos, y se diferencia de la caracola como instrumento musical en su tamaño, muy patente en este ejemplo del K4922, y en que tiene su abertura con una marca oscura, de tinta con toda probabilidad. Por tanto, su carga tiene relación, en este caso metafórico, con el proceso de la escritura en el sentido de ser un ejemplo de transformación de una tipo de materia en otra, ya que gracias a ella, las palabras, un sonido efímero, se transforman en algo tangible y permanente.

Los dos way que le acompañan apuntalan esta propuesta acerca de que uno de los temas de este vaso gira en torno a la escritura: el “muerte venado que toca la caracola”, produce el sonido, y el way “jaguar del enema” lleva el tocado de red propio de los escribas. Está comiendo (un ojo o una masa gelatinosa de maíz), y lleva babero, más una gran jarra con pulque fermentado —las hojas puntiagudas asoman por los bordes de la tinaja—, y una jeringa.

En el K2023 y K3061, propiedad del Museo Popol Vuh, Muerte Venado lleva su carga vacía (Figura 252 y Figura 253).



**Figura 252.** K2023 y Trueno Venado Muerto. a. El vaso; b. Detalle de Trueno Venado Muerto.



**Figura 253.** El K3061 y Muerte Venado. a. El vaso; b. Detalle de Muerte Venado.

Su nombre, en el K2023, es Trueno Venado Muerto, *Chakuj Chih Chami* (Zender 2000: 1041). Su carga ya no es un bulto enrollado, sino un cesto que se deja ver vacío, quizá para llenarlo, a la espera del resultado del baile entre el ratón y el venado, a los que incita a bailar con su gesto y su voz. Su imagen está bien definida en el K2023 (ver Figura 252), y es casi idéntica a la que se adivina con dificultad en el K3061 (Figura 253), con la única diferencia que en este caso está

sentado y agarra su bastón con una tela o papel, denotando la importancia ritual que tiene este adminículo en todo su significado.

Porta sombrero de cazador, falda de tiras, y cuernos en la cabeza, con hojas de árbol secas, un detalle que apuntala, aún más, la equivalencia de significado entre éstos y los árboles, sugiriendo que Muerte Venado es la naturaleza del bosque muerta, algo que efectivamente sucede al final de la época seca, cuando la carencia de lluvia y la voracidad de los animales ha llevado a los árboles a perder sus hojas o a que éstas aparezcan secas. Unos días que coinciden con la pérdida de los cuernos por parte de los venados, que, para más enhebramiento simbólico, se sirven de los árboles para quitárselos.

Siguiendo la propuesta basada en su iconografía en los vasos anteriores, es muy posible que lleve tabaco al cuello, ya que los iconos son idénticos. Trueno Muerte Venado, además, tiene un nexo con el actual concepto de tabaco en la zona tzotzil, ya que los zinacantecos llaman al tabaco *bankial*, que es el hermano mayor de Trueno (Breedlove y Laughlin 2000: 242)<sup>115</sup>. El tabaco, incluso su hoja misma, es la planta más mágica de la zona tzotzil, tanto para lo bueno como para lo malo, y está relacionado con el concepto de “señor” y “viejo” (*ibíd.* 242).

La conjunción del collar de ojos con el tabaco tiene también mucha relación con el concepto de “viaje” que implica la figura de Muerte Venado, ya que su consumo (la nicotina) potencia la visión, el estado de alerta, la capacidad de desenvolverse en el mundo de la oscuridad, amén de la protección contra los males que acechan a los caminantes. Con estas cualidades el tabaco se convierte en el acompañante ideal del viajero Muerte Venado y que sea un tema esencial en su significado.

El vaso AH223 (Figura 254) ahonda en la relación de Sagrada Muerte del Venado relacionado con la muerte y la enfermedad, unos de los males del Inframundo. En lugar del ratón se representa un zorro, reconocible por sus “patillas” y su cola, y unas manchas negras en su cuerpo que aluden al mal olor de la putrefacción, de la muerte; un hedor que está asociado con este animal cuya orina y ventosidades emiten un olor especialmente intenso que delata su presencia<sup>116</sup>.

---

<sup>115</sup> Masticar tabaco es *muk'ta mol*, “gran hombre viejo”, y una mezcla curativa se llama *ojov*, “señor”.

<sup>116</sup> Según Fray Francisco Ximénez, “...apesta tanto, que, a queste entre todos los hedores es el que se puede tener por el del infierno” (Ximénez 1967: 60).





**Figura 254.** AH223. Montaje hecho a base de las fotografías de Nicholas Hellmuth (Archivo Hellmuth es propiedad de Dumbarton Oaks).

El Muerte Venado de este vaso no lleva ni la carga ni el bastón, pero lo hemos identificado como tal por sus rasgos de esqueleto, su vientre hinchado, su actitud incitando a bailar, el babero, los cuernos que lleva caídos en la coronilla, y la compañía del venado mono. La caída de sus cuernos está acompañada del crecimiento de un pelo en punta (Figura 255). También lleva un colgante con unos dibujos ondulados similares a los del símbolo bautizado con el apodo del “tanto por ciento” que aparece en los cuerpos de los muertos, y está decorado con elementos redondos con tres círculos en su interior, los mismos que identifican a la planta del tabaco en la iconografía maya, y que se ve en el pectoral del venado y del zorro del AH223, y de la jarra *akbal* del venado del K2023.



**Figura 255.** Muerte Venado en el AH223. Foto de Nicholas Hellmuth.



### 3.1.24.2. Sagrada Muerte del Venado que toca la caracola

El Muerte Venado que toca la caracola está en los K1901, K4922, y, forma de tocado, en el K791. Fuera del contexto cerámico se le puede ver en el cráneo de Copán (Spero 1991: 187; Looper 2006). Se trata de un cráneo de pecarí inciso con imágenes y texto, hallado en la Tumba 1 de Copán<sup>117</sup>. Esta tumba está datada del Clásico Tardío, y en el cráneo se representa a un gobernante del Clásico Temprano, periodo al que también pertenece la fecha que lleva incisa<sup>118</sup>.

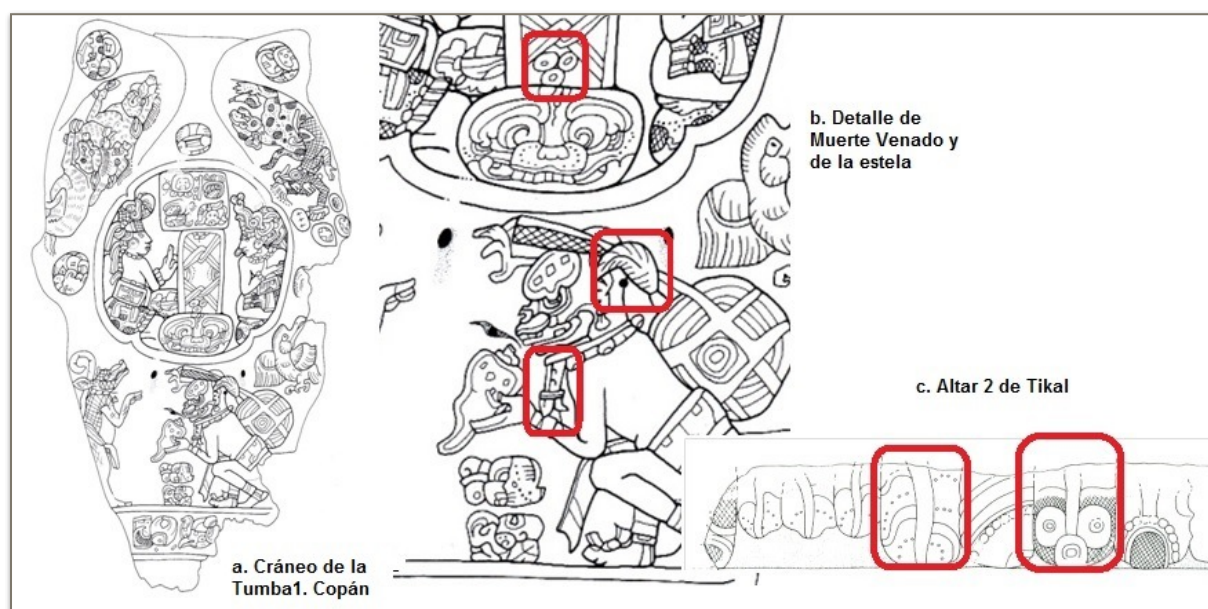
Está conversando con otro personaje, rodeados de animales y de Muerte Venado, Su iconografía, tanto en estilo como en temática, anuncia la llegada del periodo posterior, el Clásico Tardío o que ya fue tallado en ese periodo, representando un acontecimiento del Clásico Temprano. La importancia de esta pieza arqueológica hace que se la incluya en este apartado, aunque no es una cerámica. Actualmente se encuentra en el Museo Peabody de la Universidad de Harvard (Figura 256a y b).

En el centro de la escena hay un elemento cuadrifolio, la entrada de una cueva, en la que se ve a dos *ajaw tak*, uno de ellos el fundador de la dinastía de Copán, *Kinich Yax Kuk Mo* que está en posición subordinada con respecto al otro *ajaw*. Se conmemora un evento ocurrido en el 376 d.C. que gira en torno a una estela que está detrás de un altar, el *k'altuun*, “atadura de la piedra”, al que se refiere a la fecha de cuenta larga equivalente al 31 de Octubre de 376 d.C.: 8.17.0.0.0 (Stuart 2004: 223), una fecha que ocurre cincuenta años antes que su acceso al trono en el 426 d.C.

---

<sup>117</sup> Esta tumba fue excavada durante la cuarta campaña arqueológica llevada a cabo por el Museo Peabody en Copán bajo la dirección de George Gordon (Fields y Reents-Budet 2005: 160).

<sup>118</sup> Es importante el hecho de que sea un cráneo de pecarí, porque la cabeza de este animal, cortada y entregada a un sucesor, conlleva la transmisión de un cargo en rituales mayas actuales y que tienen reflejo en escenas de sacrificio ritual representadas en cerámica del Clásico (Pohl 1981; Schlesinger 2001: 159).



**Figura 256.** Cráneo de la Tumba 1. Copán. Dibujo de Bárbara Fash: a. El cráneo; b. Detalle de Muerte Venado con las alusiones al tabaco, y el pie de la estela y el altar con el signo de tabaco; c. El mismo signo y la misma hoja en el Altar 2 de Tikal (tomado de Jones y Satterwhaite 1982: Fig. 8b).

Es muy interesante que, como señalan Helmke y Nielsen (2009: 57), están identificados como *mako'm*, “tapaderos”, los encargados de mantener ese portal cerrado. Ello implica que los *way* que se ven alrededor son criaturas que viven “dentro” o “debajo” de ese portal, en el Inframundo y que no hay que dejar que salgan al espacio de la humanidad, algo que tiene ecos en otras culturas, en concreto en la occidental, donde es habitual que existan entradas al infierno, que sólo pueden ser abiertas por un determinado conjuro y/o instrumento realizado por la persona encargada de velar porque se mantenga cerrado (y no escapen los demonios).

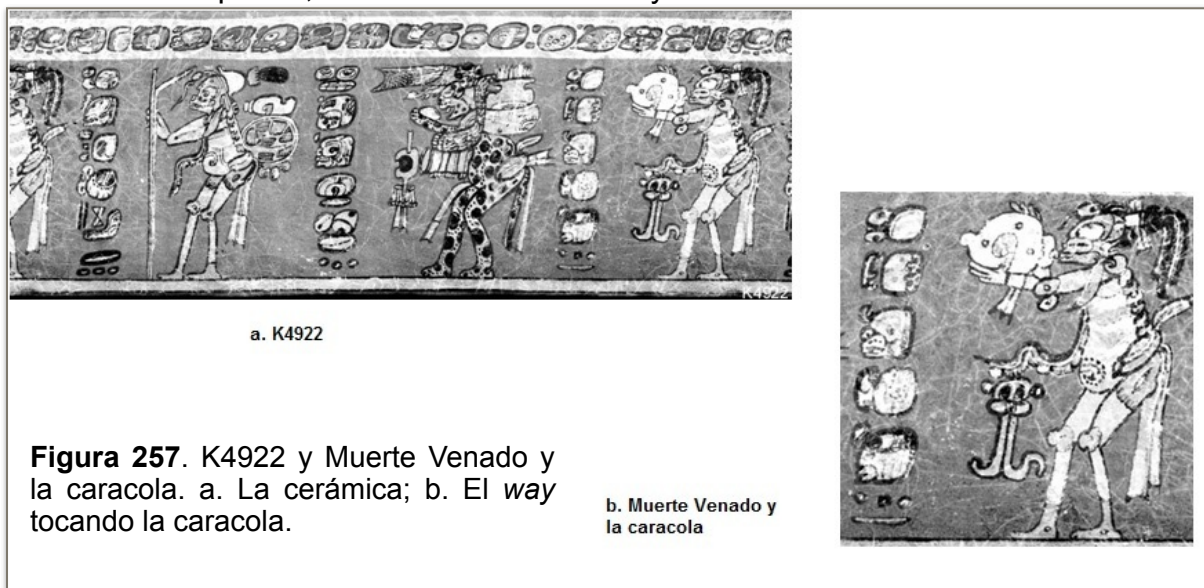
Bajo esta escena, que sucede en el interior o a la entrada de una cueva, está Muerte Venado con caracola, en cuclillas, a punto de hacer sonar su instrumento. Tiene collar de ojos del que cuelga una “hoja” como la del “muerte” del K2023, y una segunda hoja en su oreja. La hoja es la del tabaco, aunque carece de los tres círculos que lleva en otros ejemplos, pero coincide con la personalidad de este último vinculada al tabaco. Los tres círculos que, de alguna manera aluden al tabaco, están en el pie de la estela, como se ven en el Altar 2 de Tikal (Figura 256c). El sonido de la caracola acompaña al evento presentado en el medallón central, el final de un *katun* celebrado con el ritual de atar una estela. Alrededor de la escena principal, pero invisibles a primera vista por la forma del cráneo, están tres pecarís corriendo sobre “muerte” en su lado izquierdo, un ave a su derecha, y encima de

ella, un “jaguar del enema” con un sujeto que toca una maraca y lleva un tejido de red. Es un *pa'*, un payaso ritual (Stone y Zender 2011: 33). Muerte Venado tiene frente a sí a un venado con cola de mono y capa de tejido de red, sin vegetación en la boca, pero repitiendo la asociación de ambos vista en los vasos K2023 y K3061.

Es interesante resaltar la continuidad de la relación entre este Muerte Venado y el tabaco, y entre este último way y el venado mono. Y el de toda la situación con el discurrir del tiempo, aquí claramente vinculado a la celebración de un *katun*, y al componente de teatro o de festival que conlleva, patente en la presencia del payaso y del venado mono, que lleva una capa de tejido de red que es característico de los mencionados payasos rituales. Stone y Zender (*ibíd.* 33) también mencionan que las payasadas rituales, la comida y bebida excesivas y el humor ritual fueron muy importantes en las ceremonias, especialmente en aquellas que celebraban cambios y periodos de transición en el año solar y agrícola (Bricker 1986; Taube 1989).

En el K4922 presenta una iconografía desprovista de sus rasgos de venado. Camina junto al “jaguar del enema” y “muerte venado caminante” (Figura 257) que aluden en su iconografía a la escritura, a la comida y a la bebida ritual, y a su posterior expulsión. Este “muerte” que toca la caracola ha cambiado su sombrero de cazador por su cabello largo y negro, recogido en lo alto de su calavera, con el mismo adorno de tres nudos que lleva siempre el Muerte Fuego en el Centro.

Es un rasgo iconográfico que se repite en las demás manifestaciones de este “muerte” y que sugiere que, en el momento que toca la caracola y hace oír su voz, su significado se aproxima al de los demás way muerte que tienen este tipo de iconografía. Por tanto, es muy posible que ese sonido tenga connotaciones letales y, en cierto modo, agresivas, y lo mismo podría aplicarse a *Wuk/Ik'Si'ip* cuando surge de Venado Serpiente, con la misma caracola y en actitud de hacerla sonar.



Su collar de ojos está roto, pero en él vemos la jarra *akbal* volcada. Tampoco lleva la falda, por lo que deja ver su vientre, marcado esta vez con un círculo doble de puntos con una vírgula en el centro. Su imagen ya no es la de un caminante, comerciante o cazador que está atravesando el bosque. El viaje parece haber terminado a tenor de su collar roto y su jarra volcada. Su imagen se centra en el sonido que emite, que hace obvio que el final del viaje de “muerte caminante” se anuncia al son de la caracola.

El K1901 tiene una imagen muy similar a la del vaso anterior, sólo que ha preferido sentarse para hacerla sonar. Indudablemente, además de que anuncia su llegada con el sonido, el estar descansando es un contrapunto al “muerte venado caminante” (Figura 258). Su nombre es *ukuul chi chamaiiy* Sagrada Muerte del Venado (Tokovinine, comunicación personal 2008), y lo posee el sitio de *Ib'il*. Y es que su presencia, sentado, sin sombrero, sin carga, haciendo sonar la caracola, remite al anuncio de un viaje concluido, una de las funciones que tiene la caracola, que se emplea para anunciar las presas conseguidas, en definitiva, la misión cumplida. Una misión centrada en su recorrido por la muerte, representada por el Murciélago de Fuego y el Zorro Vientre Azul.



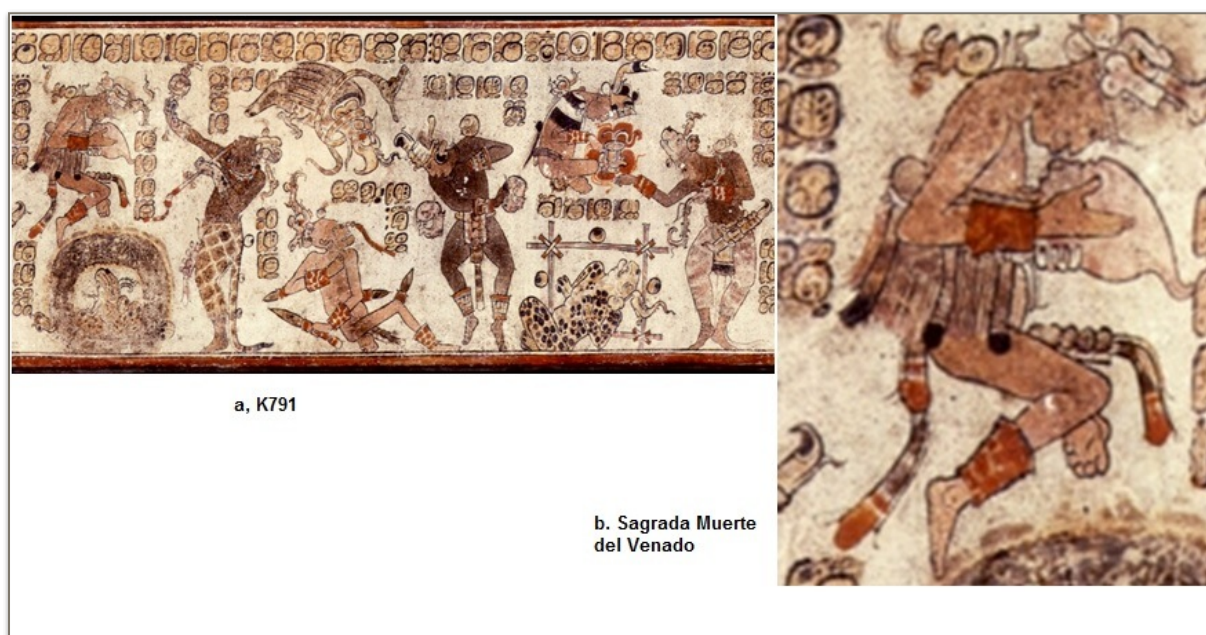
**Figura 258.** K1901 y el esqueleto que toca la caracola. a. La cerámica; b. Detalle del way.

En este vaso le acompaña la carga que lleva a la espalda cuando camina pero ya como un ser independiente de su cargador, cobrando vida y llamándose Venado Serpiente. La existencia de su carga como un ser independiente, indica que tiene entidad propia y que, una vez depositada tras el viaje, cobra vida, ya que de la boca



de la cabeza del venado sale una serpiente, desgajándose definitivamente de la figura de Muerte Venado para iniciar una vida propia como el way Venado Serpiente. En este sentido el personaje de Muerte Venado cumple una función claramente temporal y espacial, como ser el tiempo en que el que lleva en su bulto está muerto y en un terreno muerto, exactamente como se conciben los bultos ceremoniales en las comunidades mayas actuales: contienen los restos de la figura sagrada o del santo, envueltos, mientras está muerto, y se abren el día de su festividad, el día que cobran vida (Christenson 2005: 94).

Finalmente en el K791 (Figura 259) vemos a *ukuul Chi Chamaiiy*, Sagrada Muerte del Venado, como un sujeto que toca una caracola y lleva como tocado un cráneo de venado, y la consabida falda de los cazadores. Además tiene un icono a la altura del codo, no muy bien comprendido pero que es posible que tenga relación con la acción de entrar en contacto con el alma way que posee el individuo representado, el *ajaw* del sitio de *Ib'il* (Tokovinine, comunicación personal 2008).



**Figura 259.** Sagrada Muerte del Venado en el K791. a. El vaso; b. Muerte Venado

El vaso consta de tres escenas, y en una de ellas participa Sagrada Muerte del Venado “con caracola”, junto con el Jaguar del Agua y un segundo way del que solo se ha leído la palabra “jaguar”. “Muerte venado” se reconoce por la falda y el tocado de venado muerto que lleva, su posición sentada y su actitud de hacer sonar una gran caracola. El resto de su iconografía alude a su proceso ritual de transformación, contacto íntimo o externalización de su way: perforador clavado en su pene,

muñequeras y tobilleras con sangre y una postura que tanto puede ser sentada como sentada levitando sobre Jaguar del Agua.

En este vaso la tónica emocional es de sufrimiento y de dolor, también de muerte de los personajes que están en el registro inferior. Por esta razón es muy posible que la temática del mismo sea la enfermedad y la muerte, quién sabe si causadas por seres malignos como determinados way (Hoopes y Mora Marín 2010: 295), reflejando el entendimiento de ciertas enfermedades tal como se conciben todavía hoy en las zonas mayas, es decir, causadas por espíritus malignos o enviadas por brujos o por haber trasgredido alguna de las reglas que imponen los espíritus sagrados. Y su curación también depende de fuerzas similares pero contrapuestas, las que son capaces de regenerar la vida y que manejan los chamanes.

### **3.1.25. MUERTE FUEGO EN EL CENTRO/CORAZÓN**

Es un way que responde al nombre de *k'ak' ol kimi* (Grune y Nahm 1994: 706). Otra lectura de su nombre ha sido la propuesta por Sheseña (2010: 19) como *kahk' ohl cham*, “la muerte iracunda”, basándose en que “fuego” puede equivaler a “iracundo” en el pensamiento maya, por lo que traduce un sustantivo (el fuego) en un adjetivo (iracundo).

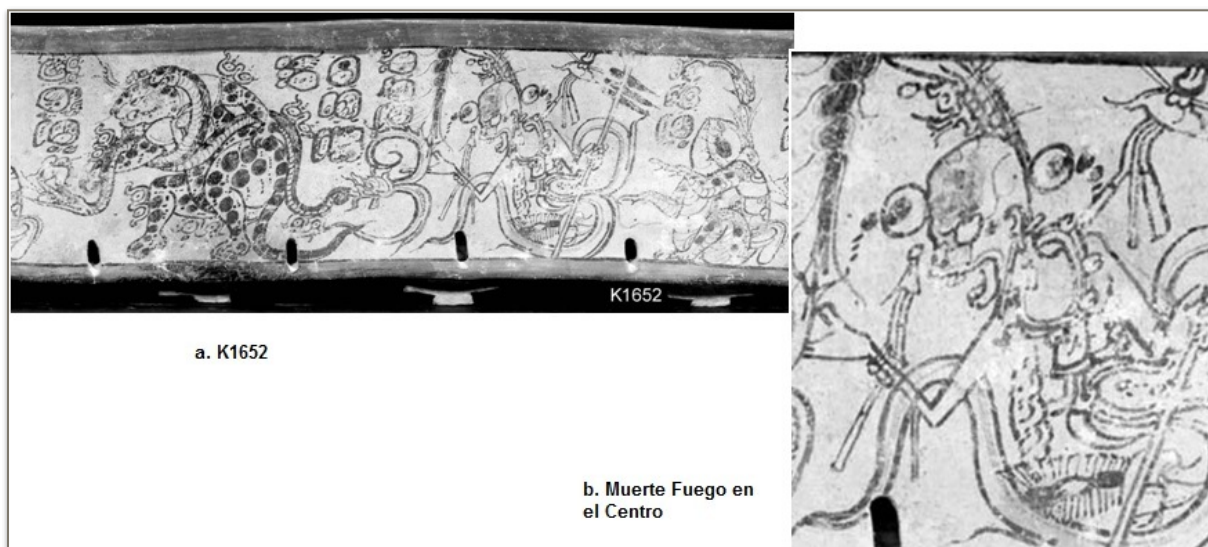
Sus rasgos iconográficos son siempre los mismos: esqueleto, cabello largo y fino recogido en un adorno hecho con tres nudos en lo alto de la cabeza, ojos en torno a su cuerpo, y siempre hay uno en la frente, con la visión proyectada. De su ombligo sale una gran llamarada de fuego, la que le da nombre, la cual, a veces, se escapa de entre dos platos que mantiene entreabiertos a la altura de la cintura. En la mano suele llevar un hacha y una cabeza con la que juega mientras baila. Y éste es otro de sus rasgos: su alargada figura puede ocupar la vertical de los vasos mientras baila muy alegremente, aunque hay excepciones. Sucede cuando está sentado mostrando gran complicidad con un jaguar que está siempre en posición de ataque a una víctima, en una imagen que sugiere que el instigador de la muerte es Muerte Fuego en el Centro, pero el ejecutor es el jaguar, generalmente el Jaguar de las Estrellas o el “jaguar con la serpiente al cuello”.

En el K1380 (Figura 260) muestra, de manera explícita, la relación entre “muerte” y el jaguar. Le vemos medio tumbado, con una lanza de tres hojas y un pequeño saco junto a ellas, recibiendo el plato con la mano, el ojo, y el fémur que le entrega un jaguar, al que se presume habiendo dado buena cuenta de una víctima. Además de resaltar el componente letal del jaguar, se está mostrando la servidumbre de éste con respecto al esqueleto. Esta cerámica “códice” tiene un rasgo de muerte poco habitual: una gran emanación de líquido oscuro (está punteado por “*akbales*”) de la zona lumbar o anal del *way*, algo muy propio de los seres relacionados con la muerte que, de alguna manera, dejan constancia del mal olor y de la podredumbre que reina en torno a sus personajes.



**Figura 260.** K1380. a. La cerámica; b. Muerte Fuego en el Centro.

Siguiendo con su asociación con el jaguar, en el K1652 (Figura 261) está sentado, con la misma iconografía que en el ejemplo anterior pero sin el fluido posterior de su cuerpo.

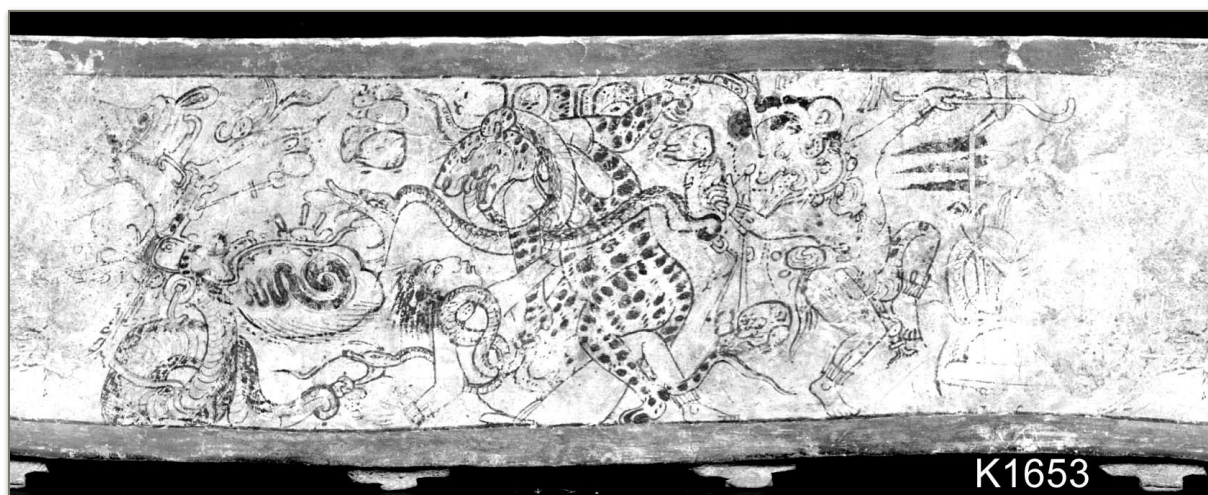


**Figura 261.** K1652. a. La cerámica; b. Detalle de Muerte Fuego en el Centro.



Se dirige de nuevo a un jaguar, en esta ocasión el Jaguar de las Estrellas, que se acerca sigiloso a un “sapo del nenúfar” que baila sentado ante Muerte. Mantiene su iconografía: ojos con proyección en la frente y en la nuca, lanza con tres cuchillos de obsidiana, collar de ojos con jarra con el *kimi/cham* alusión a que en ella está contenida la muerte, y actitud de mando ante el jaguar. El jaguar tiene toda la intención de atacar al confiado sapo, y lo hace por indicación de Muerte Fuego en el Centro. Su posición sentada está indicando que no será él el ejecutor, aunque dirige sus puñales hacia el sapo indicando su fin inminente. En esta ocasión “muerte” lleva un “dios bufón” o *K’awiił* en su tocado, indicando su posición preeminente entre los way que acatan sus órdenes, unas órdenes que él es el encargado de tomar.

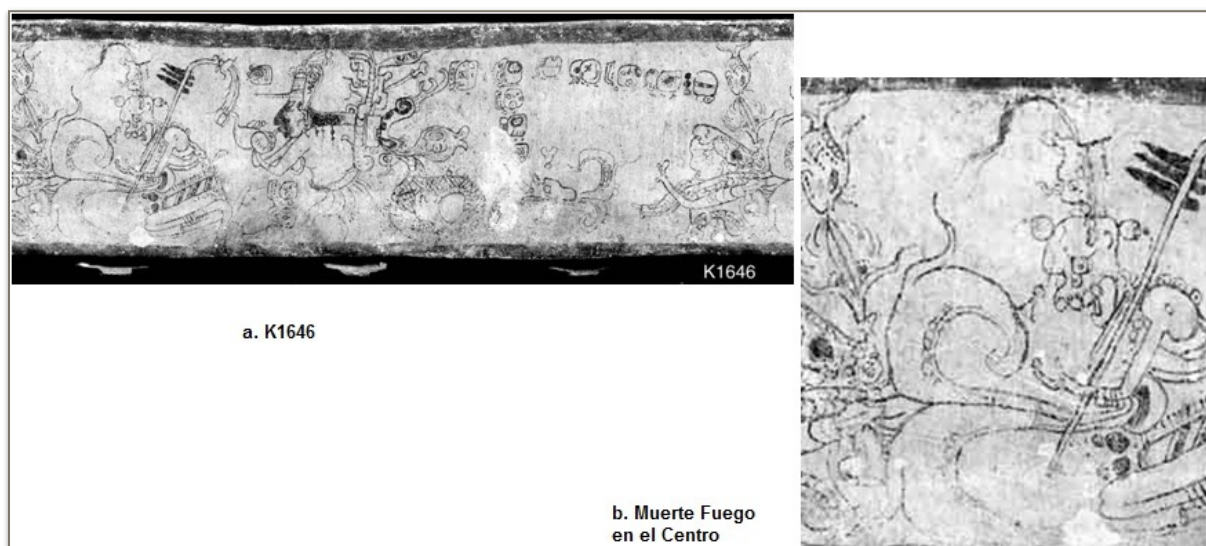
Y en el K1653 (Figura 262) asiste, de nuevo sentado y de nuevo con su lanza de tres hojas, al frenético baile de *Chak* mientras el Jaguar que lanza la piedra está atacando a una víctima humana y de un Venado Serpiente bailando en vertical asoma el dios de la caza. Poco se puede decir de su iconografía porque solo es visible su lanza.



**Figura 262.** K1653.

Repite de nuevo junto a Venado Serpiente en el K1646 (Figura 263), y parece dirigir todo su carácter letal hacia el “sapo del nenúfar”. En este ejempl se observa que, de nuevo, sus llamaradas están alcanzando la espalda del sapo, a la vez que sus cuchillos están dirigidos hacia él, como si el sapo fuera la víctima de Muerte Fuego en el Centro.





**Figura 263.** K1646. a. La cerámica; b. Muerte Fuego en el Centro.

En el K1256 (Figura 264) abandona su relación con el sapo y su posición sentada, y pasa a ocupar toda la vertical del vaso mientras baila con dos platos a la altura de la cintura de los que sale la llamarada. Sobre su cabeza, encima de su habitual ojo en la frente, hay un colmillo de ciempiés, lo que acentúa aún más su carácter letal. Es, una vez más, la imagen de la muerte que devora a los seres humanos, y el ejecutor de nuevo es el “jaguar con la serpiente” que está junto a su figura en el registro inferior del vaso.



**Figura 264.** K1256. a. El vaso de estilo códice; b. Muerte Fuego en el Centro.

En el K8936 (Figura 265) repite la misma danza con la cabeza humana y el fuego.



**Figura 265.** Muerte Fuego en el Centro en el K8936. a. La cerámica; b. Muerte Fuego en el Centro.

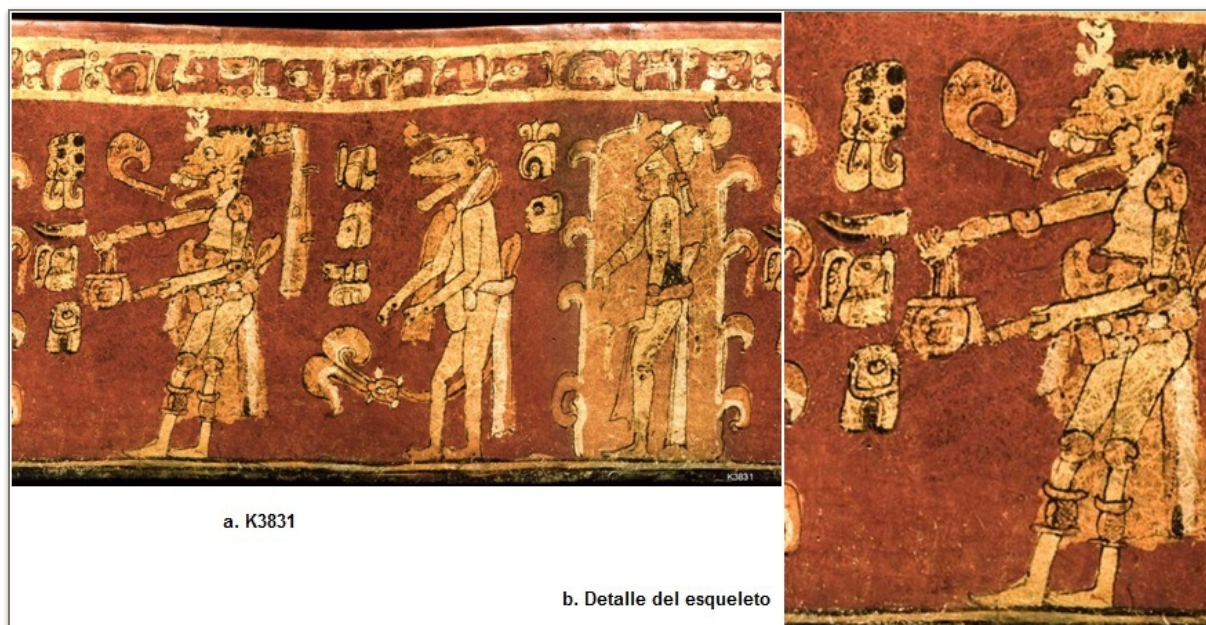
En este ejemplo llama la atención su sombrero, en el cogote, como si se tratase de una pantalla de lámpara moderna, adornada con huesos ensangrentados. Y, también, los puntos negros que decoran su cráneo como una diadema, y que asimismo puntean su llamarada. Es un icono poco habitual, pero su color y emplazamiento hablan de que se trata de una alusión a la muerte que aquí aparece como el emblema, la corona, de este way, y que están presentes en su fuego que consume la cabeza que lleva en la mano. La jarra que agarra tiene la mitad pintada de negro, un ejemplo más de que estas jarras pudieron contener enfermedades o “malos vientos” como creen los chortíes actuales que contienen ciertas ollas (Girard 1962: 34).

Lo que se va demostrando cerámica a cerámica es que el way Muerte Fuego en el Centro o Muerte Iracunda es la imagen misma de la muerte, la versión en entidad way de los esqueletos que pueblan mitos recogidos en cerámica como el del “*unem bahlam*” o del futuro Dios A de los códices del Posclásico. También que lo que le diferencia iconográficamente de éstos es la gran llamarada que sale de su cuerpo y que le da nombre. En su caso un fuego que no es vivificador, sino que es un agente letal que consume lo que está muerto, pero que, a la vez, es paso imprescindible para que se renueve la vida, en caso de que ésta sea concebida como un ciclo de muerte y regeneración.



Otro grupo de cerámicas reúne a nuestro protagonista con Sagrada Muerte del Venado. Esta presentación conjunta puede ser con los dos way en el mismo vaso, o solapando en un personaje a estas dos entidades. De lo que no cabe duda es de la importancia de estos dos way que representan la muerte en su estado puro, pero una, la del Fuego en el Centro centrada en los seres humanos y, la otra, la del Venado, en los way vinculados con el entorno boscoso y su cadena de simbolismos asociados. En definitiva, ponen de manifiesto que entre ellos había una conexión profunda, como si fueran las dos caras de una misma moneda.

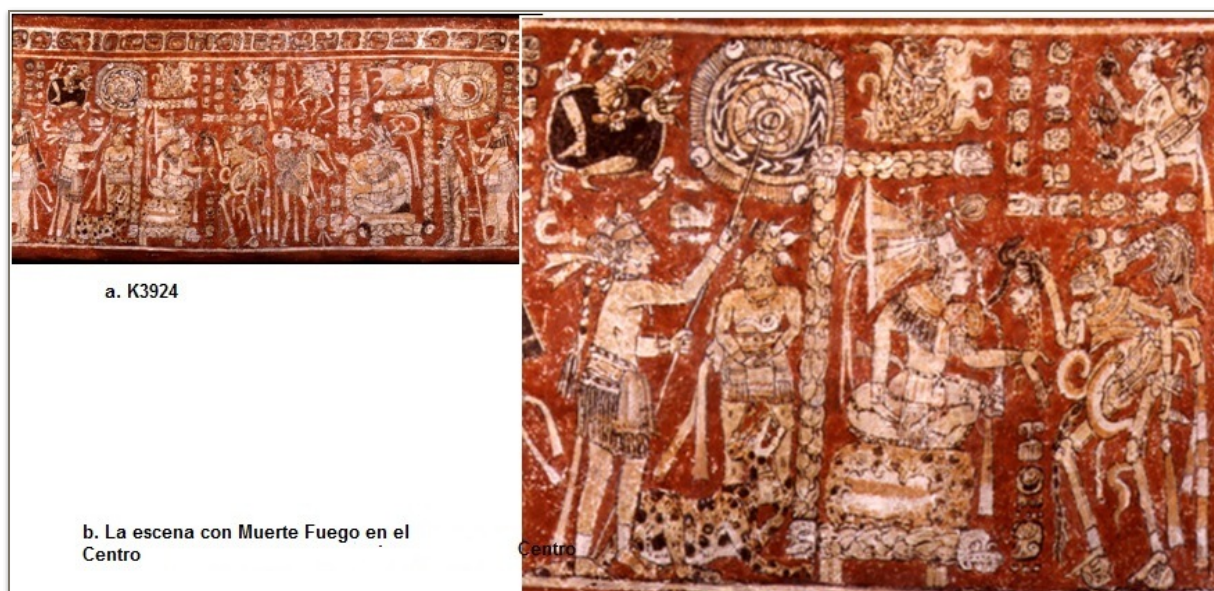
En el K3831 (Figura 266) se ve la imagen de Muerte Fuego en el Centro con cuernos del venado indicando que, en algún momento del ciclo de muerte en que están inmersos los way, su destino se entrecruza.



**Figura 266.** K3831 y Muerte Fuego en el Centro con cuernos de venado. a. La cerámica; b. Detalle del esqueleto.

En esta reunión el esqueleto está hablando, algo que se resalta con una gran vírgula de la palabra, y una olla como la que llevaba en el K8936, y que tiene la intención de entregar. Una entrega, del tipo que sea, hecha por un personaje con características tan rotundas de muerte no puede presagiar nada bueno, incidiendo, una vez más, en la posibilidad de que, como he mencionado con anterioridad, determinadas ollas pueden contener enfermedades o la misma muerte. Le acompaña un jaguar, su compañero habitual en la mayoría de las cerámicas, y un way fuego, una gran llamarada con un individuo dentro cuya figura se asemeja a la de *Yax Bahlam* por las manchas de jaguar en su boca.

En el K3924 (Figura 267) está espalda con espalda con Muerte Venado, en una posición que da a entender que cada uno sigue un camino siguiendo las instrucciones de dos señores sentados en sendos tronos y que están tomando algo con una espátula doblada. El *ajaw* que da órdenes a Fuego en el Centro está en un trono de jaguar y el resto de la iconografía está dominada por este animal, mientras que la de Muerte Venado lo está por Venado Serpiente y “jaguar del enema”, una constante que se ha visto al analizar las cerámicas con la temática de estos way.



**Figura 267.** Muerte Fuego en el Centro y el K3924. a. Panorámica general del vaso; b. La escena que transcurre entre Muerte Fuego en el Centro y el *ajaw* sentado sobre un trono cubierto de piel de jaguar.

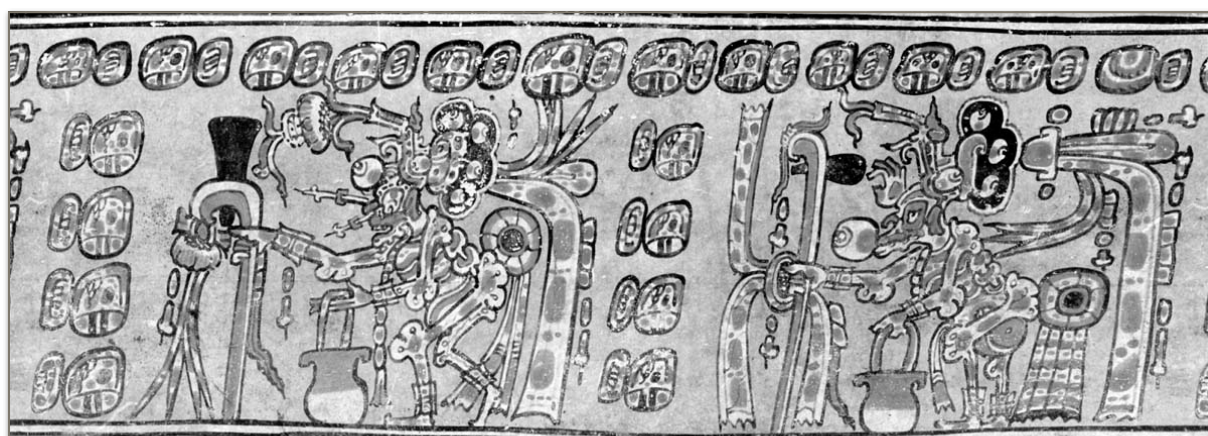
*K'ak'ol kimi* lleva un hacha en la mano, sus intestinos colgando y camina sobre dos piedras. Junto al trono, hecho con frutos de cacao y calaveras, hay un hombre vestido de jaguar, un cortesano con las heces visibles en su intestino y un portaestandarte. Sobre Muerte está *Mok Chih* y Jaguar de Fuego, es decir, nuevamente el alcohol, el fuego, el jaguar, la piedra, la cabeza y la muerte como hilo conductor de la temática. Entre las escenas con los dos esqueletos hay un way “pelota de hule” que tiene un cuerpo desmembrado dentro, indicando que el factor “movimiento” y sacrificio es importante en esta temática, puesto que también estaba presente junto a Muerte Fuego en el Centro en el K1259 y K8936.

Esta cerámica podría estar manifestando que ambos way “muerte” cubren dos partes del ciclo de la muerte o dos ciclos de muerte que podrían ser correlativas: cuando está una no está la otra, aunque quizá haya un momento en que se encuentran, quizá reflejado en la fusión de Muerte Fuego en el Centro con Muerte



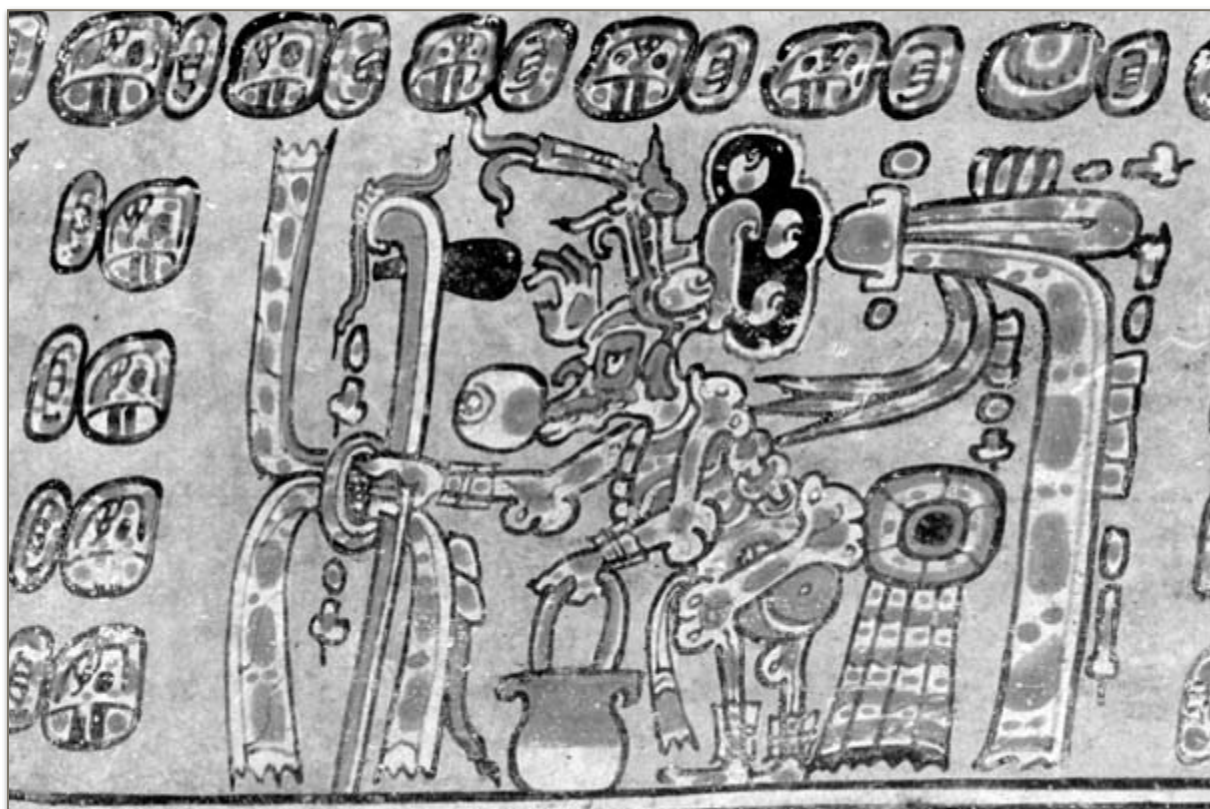
Venado en el K3831. Otro punto a destacar es que Muerte Fuego en el Centro, que parecía estar a la cabeza de los way letales, está subordinada a un señor en este ejemplo. El *ajaw* puede ser su poseedor y, en ese caso, estar dotado de un tremendo poder letal para con sus enemigos. Esa posible identificación se basa en que no hay registros de seres con rasgos humanos que sean señores del Inframundo, por lo que es mucho más probable que esta cerámica represente el encuentro entre un way y su dueño. De ser así, es evidente el control que tiene el poseedor sobre su poseído, que le hace entrega de una cabeza cortada con su hacha letal.

Finalmente hay otro ejemplo más de la reunión de estos dos “muertes”, el K3431 (Figura 268). Ambos llevan sendos bastones de caminar que funcionan también como hachas, sólo que la hoja de Muerte Venado está girada hacia su persona, y la de Fuego en el Centro es más pequeña, con el filo hacia arriba. Ambos tienen un tocado que es una boca de ciempiés abierta, un gran rosetón en su ano (posible referencia al mal olor de la muerte), y ambos llevan una olla con un asa que, visto el contexto donde aparecen, va cargada de “malos aires”.



**Figura 268.** K3431.

Se diferencian, además de en la posición del hacha de obsidiana, en que Muerte Venado tiene la calavera de ese animal y unos cuernos que son una mano haciendo ese signo, un gran ojo en la boca, y el sombrero de cazador en la parte posterior de la cabeza (Figura 269).



**Figura 269.** Sagrada Muerte del Venado en el K3431.

Es muy curiosa la posición de su tocado. La cabeza de ciempiés, así como su sombrero de cazador, están “del revés” (lo mismo que la hoja de obsidiana engarzada en su bastón de caminante). Se aprecia que el ojo del ciempiés, situado junto a la tela negra con ojos que forma parte del tocado, está dirigido hacia atrás, hacia Muerte Fuego en el Centro, como si todo el carácter letal de Muerte Venado estuviera dirigido a la acción que está realizando Fuego en el Centro, como si su origen o su punto de referencia estuviera en el otro way. Un punto de referencia que puede ser tanto de orden jerárquico como temporal, que es lo que parece sugerir el vaso anterior, el K3924, donde ambas muertes parecen ocupar nichos temporales distintos pero sucesivos.

Muerte Fuego en el Centro tiene la calavera humana, un gran ojo en la frente, los intestinos como pendientes en las orejas, y dos “cuernecillos” de serpiente en su nariz, un dato curioso pero que haría alusión a las serpientes letales que lleva el jaguar cuando ataca a sus víctimas, azuzado por este Muerte (Figura 270). Un gran tocado formado por un tejido negro decorado con ojos y un gran *akbal* completa su terrible apariencia.



**Figura 270.** Muerte Fuego en el Centro en el K3431.

### **3.1.26. UNO MUERTE**

Este way es un esqueleto de nombre *Hun [?] Kimi* (Grube y Nahm 1994: 706). En dos ejemplos lleva un bastón alargado, de dos piezas entrelazadas que, en el K1490, se ve que son dos serpientes. Las serpientes utilizan esa posición para aparearse, por lo que este bastón contiene un simbolismo relacionado con la fertilidad de la serpiente, lo cual, en un contexto de Inframundo, apunta a que está reproduciendo las cualidades letales que puede presentar la serpiente. El resto de la iconografía de Uno Muerte es el cabello largo, escaso y recogido en la coronilla como Muerte Fuego en el Centro, el vientre hinchado, collar de ojos, alusiones al sacrificio e, indirectamente, al fuego.

En el K1197 (Figura 271) es el way de *ah chal*, al parecer un título ya que como tal aparece vinculado a un señor vasallo de un rey de Bonampak en el Dintel 35 de Yaxchilán (*ibíd.* 706).

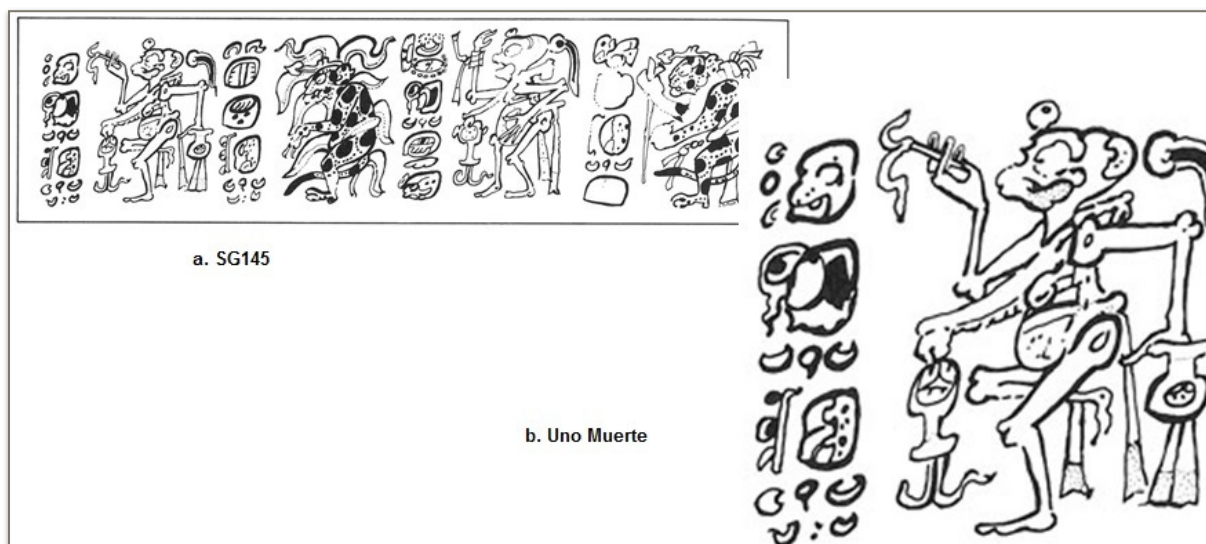




**Figura 271.** K1197. a. La cerámica de estilo códice; b. La alargada figura de Uno Muerte.

Su iconografía básica se completa con un cuerno en la frente, hueso frontal de color negro y un cuchillo de tres puntas, utilizado en rituales de muerte y encendido de fuego como se ve en el Altar 5 de Tikal, y muy relacionado con la presencia de los jaguares, posiblemente porque deja la huella de un zarpazo. Mira al espectador de manera entre pícara y cómplice, y está junto a *Chaahk* que de nuevo está inmerso en una de sus danzas frenéticas con las dos hachas, y el way Jaguar del Agua, bailando en el agua agarrado a una planta de nenúfar ante una cabeza humana. Completa su figura el collar de ojos con jarra *kimi/cham* y sus ropas, escasas pero con nuevos signos *kimi* que aluden tanto a su nombre como a su figura de ejecutor de la muerte, pero en la que no está presente ni la decapitación ni el fuego abrasador, sino su aparente capacidad de controlar la propagación del mal.

En el SG145 (Figura 272) de nuevo aparece divertido y ha dejado su bastón para fumarse un cigarrillo y llevar una jarra con asa, al tiempo que danza con gran ritmo, acompañado de otro esqueleto Muerte Bilis Roja, Jaguar de Fuego y otro way jaguar sin identificar.



**Figura 272.** SG145 (Dibujo de Linda Schele). a. El cuenco; b. Uno Muerte bailando a la pata coja y con un cigarrillo en la mano.

En vez de la alusión a la muerte o sacrificio sangriento que se veía en el vaso anterior, es la enfermedad la que está presente como tema principal de este cuenco, de la mano de Bilis Roja, y el fuego, presente de manera obvia en la figura del jaguar, por lo que posiblemente esté haciendo referencia a algún tipo de enfermedad que produce fiebre y cuyos síntomas también incluyen la hinchazón de estómago.

Finalmente Uno Muerte está en el K1490 (Figura 273), donde baila acompañado de todos los “*akanes*” y entidades relacionadas (murciélago, *Sakwaysi*) con la muerte por decapitación. Uno Muerte baila con la cabeza en la mano y el bastón de serpientes entrelazadas, y ha recuperado la alusión al venado en su frente porque esta vez, incluso, se ve un pequeño venadito en lugar de los cuernos (ver Figura 273c) cuya oreja es extremadamente larga y con manchas negras decrecientes, algo no muy habitual en este tipo de orejas, pero que se ve en el venado del vaso de *Actum Bahlam* (ir a Figura 66).



**Figura 273.** Uno Muerte en el K1490. a. El vaso; b. La alargada figura de Uno Muerte; c. Detalle del tocado del esqueleto que es un venado con su cuerno y una larguísima oreja con puntos negros.

En este vaso se está reflejando el contacto entre entidades pertenecientes a distintos planos de la realidad, una situación liminal que tiene como testigos a tres animales que casi siempre están presentes en este tipo de situaciones: el murciélago, el ratón y la luciérnaga. Por un lado se representa a los Gemelos, y, por otro, a hombres en guisa de *way*: el hombre vestido de murciélago, *Akan* con su cabeza envuelta en tela para crear la ilusión de la decapitación, y Uno Muerte, ya que el artista dejó ver los pies y los ojos del individuo que se viste con ropas de esqueleto, en las que han pintado rayas rojizas, las costillas y el habitual gancho que llevan en el abdomen.

A la vista de estos tres ejemplos Uno Muerte demuestra su versatilidad, ya que se le ha visto en contextos generales de enfermedad, o de sacrificio por decapitación, o de muerte o sacrificio cuyo entorno es el agua. Pero en todas ellas, aun siendo el alma de la muerte, se le ha dotado de una actitud festiva. Es decir, la muerte se presenta como algo inevitable, cruenta como un sacrificio o dolorosa como una enfermedad, pero que debe ser vista con una cierta burla porque en ocasiones se la puede burlar o, peor, ella se burla de nosotros, los hombres.



### 3.1.27. MUERTE BILIS ROJA

Es la imagen del way que tiene unos vínculos más evidentes con el concepto de enfermedad, tanto en su nombre como en su iconografía. Es un esqueleto que está siempre cayéndose y tiene un gran bulto en el vientre, dentro del cual se ve un icono de identificación incierta y que puede aludir a una enfermedad.

Para ahondar más en este concepto, le acompaña un nombre, *Chak Ch'ah Kimi*, (Grube y Nahm 1994: 707)<sup>119</sup>, que, unido a su imagen, no deja lugar a dudas: representa a una enfermedad mortal, que reside en la zona del vientre y que se relaciona con fiebres. Todos ellos son síntomas que concuerdan con los parásitos que muy a menudo se instalan en los intestinos en las zonas tropicales, o, visto también su gusto por la bebida, alteraciones del hígado que lo hacen tornarse intensamente rojo, como la cirrosis (José Ignacio Herrera, comunicación personal 2014). Síntomas que encajan también a la perfección con la otra traducción propuesta, en esencia la misma que la de Grube y Nahm, la Muerte de la Bilis Roja (Sesheña 2010: 16).

La imagen es casi siempre la misma: un esqueleto que baila desenfadado, con una mano alzada y la otra que puede estar masajeando la tripa. Lleva collar de ojos, y otro de sus rasgos más definitorios es que la pequeña jarra cuelga de su codo, un modo de presentarla que sólo se da en este way, por lo que tuvo una relación con el contenido de la jarra sin duda muy particular. Muerte Bilis Roja es el way de un lugar que todavía no se ha podido leer. En el K771 (Figura 274) está casi caído, lleva un cigarro en vez de la olla colgando del collar de ojos, y le acompañan Muerte Venado, con una carga de venado muerto, y Jaguar del Agua, rugiendo, sin ojos, y con su sexo muy expuesto dentro de un círculo de agua, como si fuera el guardián de ese cenote y, en definitiva, el que tiene la llave de entrada y salida de las enfermedades que residen en el Inframundo, una de cuyas entradas eran los cenotes.

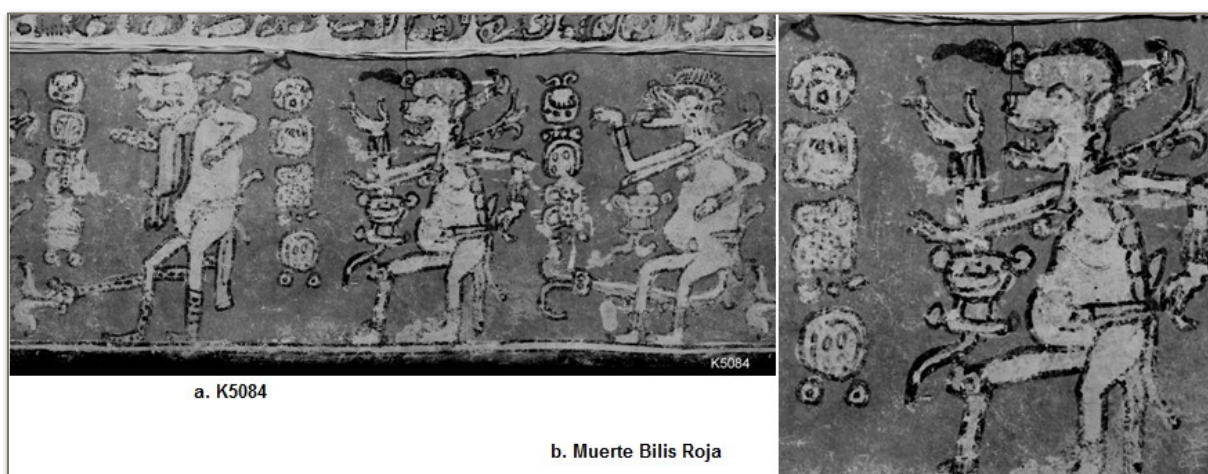
---

<sup>119</sup> Hoopes y Mora Marín (2009: 295) han vuelto a leer este nombre con el mismo resultado, aunque su ortografía difiera: *chächák ch'äj chäm-i*.



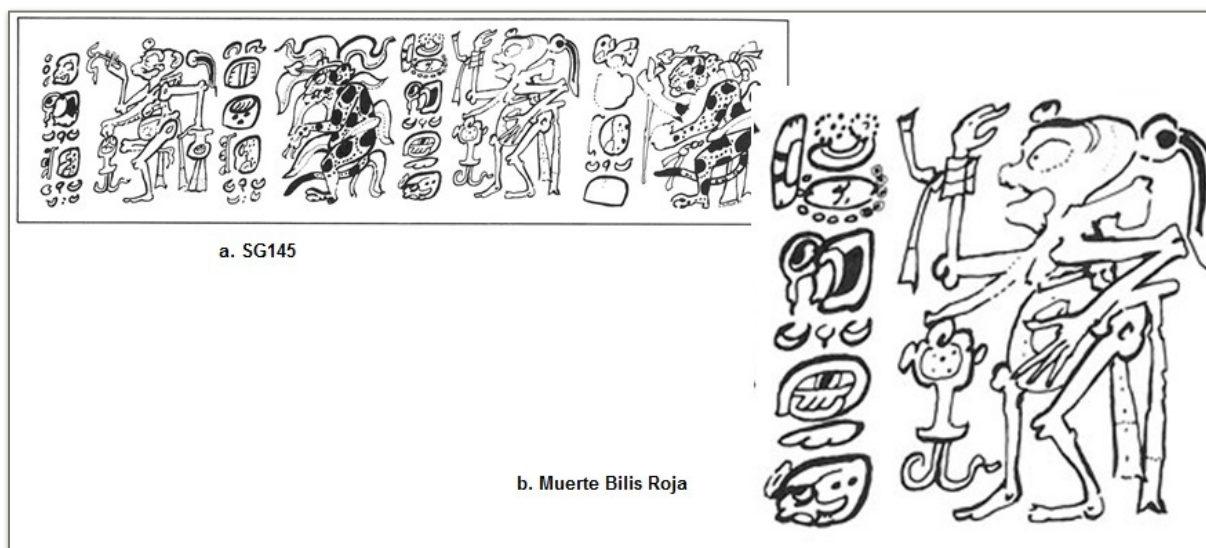
**Figura 274.** Muerte Bilis Roja en el K771. a. El vaso; b. Muerte Bilis Roja.

En el K5084 (Figura 275) repite la misma iconografía que en el vaso anterior, pero con la jarra en lugar del cigarro y un ojo en la frente. Una jarra de la que salen dos serpientes que se entrelazan. La jarra cuelga, como en todas sus apariciones, del interior de la zona de su codo de donde, en otros contextos (K3048, K791), pueden nacer plantas o surgir cuchillos, por lo que, sin duda, es una zona del cuerpo que tiene un significado especial, y quizá tenga que ver con que ahí se siente el pulso con facilidad. Sus acompañantes son un jaguar sin identificar y Zorro Vientre de Fuego, un way que, por su conexión con los excesos etílicos, puede ser una causa coadyuvante en todo este panorama de enfermedad de consecuencias mortales que polariza Muerte Bilis Roja, cuyo nombre también es susceptible de referirse a la cirrosis.



**Figura 275.** Muerte Bilis Roja en el K5084. a. El vaso; b. Muerte Bilis Roja.

Para finalizar con este way, en el SG145 (Figura 276), Muerte Bilis Roja baila con un cigarro en la mano, la jarra junto al codo, una mano alzada y la otra masajeándose. La compañía de Uno Muerte, con su burla característica, y de un feroz jaguar dentro de una llamarada (más otro way jaguar con un cetro o un bastón), repite, una vez más, el contexto de muerte y enfermedad, en este caso con la muy probable presencia de fiebres altas, suposición se basa en la relación de la fiebre con el jaguar y el color rojo, ya que los mayas actuales consideran ciertas fiebres como la enfermedad del jaguar rojo (Pitarch, comunicación personal 2012).



**Figura 276.** Bilis Roja en el SG145. a. Dibujo (de Linda Schele) del cuenco; b. Muerte Bilis Roja bailando muy animado mientras se masajea el vientre.

Una vez más los way esqueletos parecen reírse y disfrutar de sí mismos, dejando a los jaguares el dramatismo del momento. Bailan desmadejadamente y con mucha expresividad como corresponde al caos y a la falta de contención que debe reinar en el Inframundo, un lugar de convenciones opuestas a su reverso de “estemundo”. Bilis Roja parece aludir a las enfermedades que cursan en la zona del vientre, parásitos o cirrosis etílicas, y quizá por ello reciba el nombre de “bilis”, en alusión a la zona del hígado y la vesícula, enfermedades letales que cursan bajo el simbolismo del color rojo, la sangre y el calor.

Este último es evidente en el SG145, mientras que en el K5084 se atribuiría su origen al exceso de alcohol. El K771 parece centrarse en las lombrices y parásitos estomacales, por el gran icono que ocupa su vientre, y la especulación me lleva a proponer que, quizá, ese tipo de enfermedad estaría en relación con la figura del Jaguar del Agua que le acompaña, guardián y espíritu de las aguadas, que son, por



un lado, puertas al Inframundo y a su larga lista de enfermedades y, por otro, origen de distintos patógenos que pueden infectar al cuerpo humano.

### 3.1.28. MUERTE APESTOSA

Esta vez el esqueleto aparece siempre sentado, delante de una hoguera en la que arden restos humanos que deben otorgarle su poco agradable nombre. Éste es *xin-il cham-i* según la lectura de Hoopes y Mora Marín (2009: 295), la misma que hicieron Grube y Nahm (1994: 707) sólo que los primeros traducen *chami* en lugar de *kimi*. Sigue con la tónica de presentar una actitud divertida, y sus características son las de llevar un collar de ojos, más ojos sueltos en torno a su cabeza, uno más grande en la frente y unos pocos pelos de punta saliendo de su cráneo pelado. Otros rasgos varían según los vasos que se van a presentar a continuación. No tiene ningún topónimo asociado. En el K927 está en la base de la cerámica, en compañía de todos los *way* que están sentados, en la columna del venado mono y un Muerte Venado que, sentado, está mirando un objeto redondo, quizá un cristal. Destaca en la iconografía de Muerte Apestosa que su pene está atravesado por tres agujas (Figura 277).



**Figura 277.** Muerte Apestosa en el K927 (foto de Juan José Llisterri).

El olor apestoso al que hace referencia en todas sus manifestaciones se deriva de los efluvios resultantes de los huesos quemados, pero también es un adjetivo acerca del olor que despiden el mundo de los muertos, el Inframundo, ese lugar donde conviven los que no están en este mundo, entre ellos criaturas divinas que lo rigen y los way. Porque ellos mismos son entidades que no pertenecen al espacio temporal de “estemundo”, ni tampoco, por lo que van dejando entrever las cerámicas, a su temporalidad, como si fueran criaturas de otras eras atrapadas en ese nicho tempo espacial.

Muerte Apestosa, por otro lado, recuerda a una creencia recogida por Vogt (1965) entre los tzotziles que piensan que en el infierno hay un demonio que se dedica a quemar los huesos de los muertos continuamente. Una creencia con ecos del infierno cristiano pero que pudo tener también un fuerte componente prehispánico que demuestra que los inframundos se conciben como lugares de sufrimiento, mal olor y fuego que consume, no importa de qué cultura se trate.

La mirada de Muerte Apestosa está dirigida hacia arriba, es decir, hacia la columna de caracteres way que soporta y que reciben las llamas de su hoguera. Una situación que indica, con toda probabilidad, que ese sacrificio de huesos va dirigido al venado mono que corre y a Muerte Venado que se ha sentado sobre su carga a contemplar el futuro ya que está mirando un objeto que parece un cristal de adivinación. Estos dos way ya estaban juntos en tres vasos, evidenciando el vínculo entre ellos (en el K2023, K3061 y AH223). Pues bien, en este fragmento del K927 se introduce a un tercer personaje, Muerte Apestosa, que está en el origen, con su sacrificio humano, de la relación entre dos way.

En el K1211 (Figura 278) está en una compañía aún más siniestra: una bandada de aves con serpientes venenosas al cuello, Murciélago de Fuego, un mono que se rasca la cabeza con piojos llamado Mono Piojoso, “perro jaguar” muriendo y también se adivina a Muerte Fuego en el Centro en la parte carcomida por la cal. Un auténtico compendio de los males que representan los way, y donde Muerte Apestosa, aparece, nuevamente, en la base, sentado y quemando los huesos. Esa posición sentada indica que él no es el autor material de la muerte, sino que es el way encargado de quemar lo que otros han llevado al Inframundo, bien a través de enfermedades letales, o por sacrificios de distinto tipo.



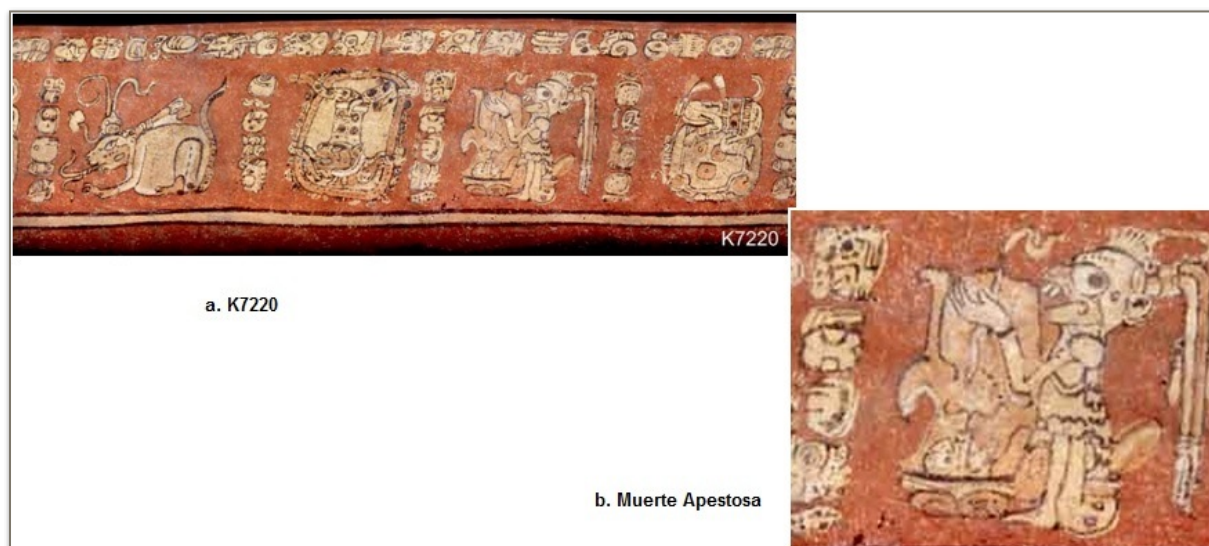
**Figura 278.** Muerte Apestosa en el K1211. Foto de Juan José Llisterri.

Sin embargo, como todo en el pensamiento maya, la acción de Muerte Apestosa, que en sí misma es la de un auténtico demonio, tiene una proyección de futuro que va más allá y encierra una concepción de entender la realidad en la que impera la dicotomía cíclica de la muerte y la vida. Así se aprecia que las narrativas recogidas tanto en época colonial, caso del *Popol Vuh*, como contemporánea, por ejemplo en los cuentos de tema mitológico recogidos en Belice (Thompson 1930: 128), que apuntan a que la reducción a cenizas de los cuerpos muertos son la



antesala necesaria para una futura regeneración. Destaca en esta imagen el curioso gorrito que lleva y los ojos que le recorren la columna vertebral.

Finalmente aparece en el K7220 (Figura 279), donde está junto al cuerpo de *Akan* sin su cabeza que va sobre un bulto redondo de tabaco, Jaguar del Agua y Tapir Jaguar.

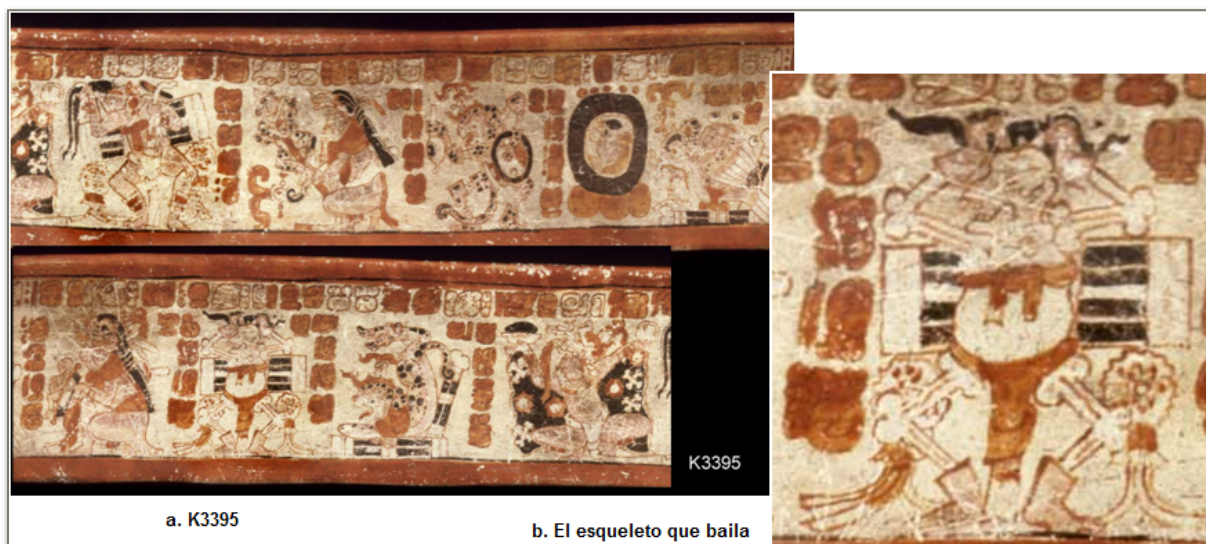


**Figura 279.** Muerte Apestosa en el K7220. a. La cerámica; b. Muerte Apestosa ante un plato en el que arde una cabeza.

De su iconografía sobresale su cola de caballo, que se ve junto a los pelos de punta característicos. Su mirada se dirige al cuerpo descabezado de *Akan*, por lo que se puede especular que su cabeza es la que arde en el plato. La presencia de Tapir Jaguar y Jaguar del Agua están indicando, de nuevo, el contexto de muerte en el que se mueve este way.

### 3.1.29. CARA DE SERPIENTE

El siguiente way aparece en el K3395 y sólo tiene una aparición. Es un esqueleto que baila, tirándose de sus escasos cabellos, con un trono de huesos a la espalda (Figura 280). Su nombre es *Chan Ut* [?], Cara de Serpiente, y no se ha podido leer el nombre de su poseedor (Grube y Nahm 1994: 706).



**Figura 280.** Cara de Serpiente en el K3395. a. El cuenco; b. Cara de Serpiente.

Con Cara de Serpiente se da por concluido el análisis de los way esqueletos, unos seres que han demostrado ser muy expresivos y que disfrutan y se ríen con lo que están haciendo: tareas de muerte que implican a toda la realidad que rodea a la sociedad humana, la suya propia y la del entorno selvático y salvaje. De todos ellos destacan dos, Sagrada Muerte del Venado y Muerte Fuego en el Centro/Muerte Iracunda. Y destacan tanto por su frecuencia, muy superior en sus apariciones con relación a los otros esqueletos, como por la responsabilidad que tiene cada uno.

Muerte Fuego en el Centro/Muerte Iracunda, además de llevar el “dios bufón” o *Kawiił* en su tocado, es el responsable de dar las órdenes al way más letal de todos, el jaguar en conjunción con la serpiente. Cuando ataca a seres humanos los realiza el “jaguar con serpiente”, mientras que cuando está junto a otros way lo hace el Jaguar de las Estrellas, evidenciando que éstos tienen su particular realidad espacio temporal en el mundo de la noche, También se ha comprobado, gracias al K3924, cómo se concebía la relación entre poseedor y poseído, mostrando a dos *ajaw tak* que pueden impartirles órdenes y a los que deben obediencia. En el fondo se está reflejando un eslabón más en la “cadena de mando” en el ambiente del way.

Sagrada Muerte del Venado es el ser que carga con todos los way venados cuando éstos están muertos y, quizá, él mismo es el responsable de su muerte. Pero este es un aspecto que no está claro y es posible que tenga un segundo nivel de significado que siga, y utilice como metáfora visual, el devenir cíclico de la naturaleza, con sus dos muy bien marcadas estaciones en la zona maya, de lluvias y

secas, que reflejan la muerte y el renacer de la vegetación, muy presente en los cuernos de este way, con hojarasca (K2023, ver Figura 252) o, incluso, en proceso de caer (AH223, ver Figura 254), algo que sucede al final de la estación seca.

Uno Muerte refleja, tanto por su imponente figura como por su nombre que es toda una personalidad en el mundo del way, pero esta potencial importancia no parece tener reflejo en el número de apariciones en cerámica, aunque mi sospecha es que el esqueleto que aparece en la larga serie de cerámicas dedicadas a los mitos de *Chak* y “*unem bahlam*” es una manifestación de esta importante entidad, si bien sin la categoría de way en estos episodios. Y Muerte Bilis Roja y Muerte Apestosa aparecen como way de connotaciones muy específicas: el primero con respecto a las enfermedades mortales con patologías centradas en el vientre, y el segundo con la importante misión de quemar los huesos de los muertos como consecuencia de la acción de un way<sup>120</sup>.

Siguen a continuación una serie de way que no pertenecen a ninguna de las tres categorías —animales, *Akan* y “familia”, esqueletos— en las que éstos parecen dividirse. Son entidades que aparecen en muy pocas ocasiones, pero algunas de ellas lo hacen con la suficiente frecuencia como para poder analizarlas más allá de su mera mención (Gráfico 8, Anexo II).

### 3.1.30. PELOTA DE HULE

Se trata de un way que es una pelota oscura, de hule presumiblemente, que tiene dentro a un esqueleto, un joven sentado, o a un hombre desmembrado. Su nombre comienza por un glifo que es un círculo negro con una vírgula o espiral abierta hacia la izquierda en el centro, seguido de *winik'*, “hombre”, y de otros glifos todavía sin descifrar. La traducción para el primero de ellos, propuesta por Grube y Nahm (1994: 711) fue *b'alan*, “escondido”, por lo que su nombre completo sería “hombre escondido”. Stone, en cambio, se decanta por la palabra que significa “pelota de

---

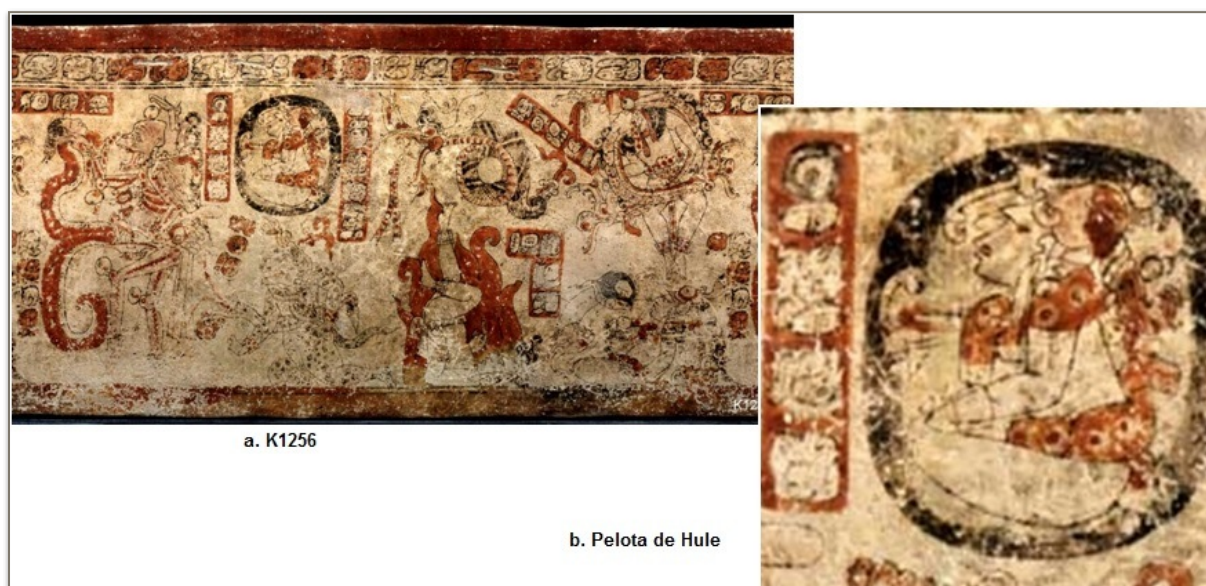
<sup>120</sup> Moreno (2013: 133) llama la atención acerca de la similitud de algunos way esqueléticos y la figura del *xi'bal Ch'ejch'ejbaj* de los choles de Chiapas, una entidad esquelética y que se aproxima en su significado al de los “espantos” tan presentes en las comunidades mayas contemporáneas de las Tierras Altas.



hule” por lo que propone “pelota de hule hombre en el cielo” (Stone 2002: 25). Es el way de sitios diferentes, aunque todos sin leer.

Las pelotas de hule aparecen en contextos diferentes al del way, como ofrendas que se queman, o en el juego de pelota, muchas veces con individuos atados o cabezas que aluden al sacrificio que se realiza dentro de esta práctica ritual (*ibíd.* 35). Es decir, tienen un significado básico relacionado con el sacrificio y la sangre (para el maya el hule es la sangre del árbol *Castilla elástica*), una consideración que se puede rastrear en el *Popol Vuh* donde en un episodio el corazón es sustituido por una pelota de hule. Hay que añadir que algunas de las piedras en el arte maya aparecen sujetas por cuerdas, quizá por una razón práctica —son pegajosas y es más fácil agarrarlas así—, pero también como una extensión de su simbología básica, el sacrificio, ya que también se ata a los sacrificados (Stone y Zender 2011: 165).

En el K1256 (Figura 281) dentro de la pelota se ve a un hombre joven sentado, con una banda en la frente, que recuerda a una de las imágenes estereotipadas del gemelo *Hun Ajaw*, aunque carece de sus marcas corporales, por lo que no se puede afirmar que lo sea. Está situado sobre el “jaguar con la serpiente”, entre Venado “boa” serpiente y un way fuego. El hecho de que permanezca sentado sugiere que la pelota es movida por otros agentes, posiblemente todos los que participan en este vaso, muy dinámicos, salvo el hombre sentado en el círculo de agua.



**Figura 281.** Pelota de Hule en el K1256. a. El vaso; b. Pelota de Hule.

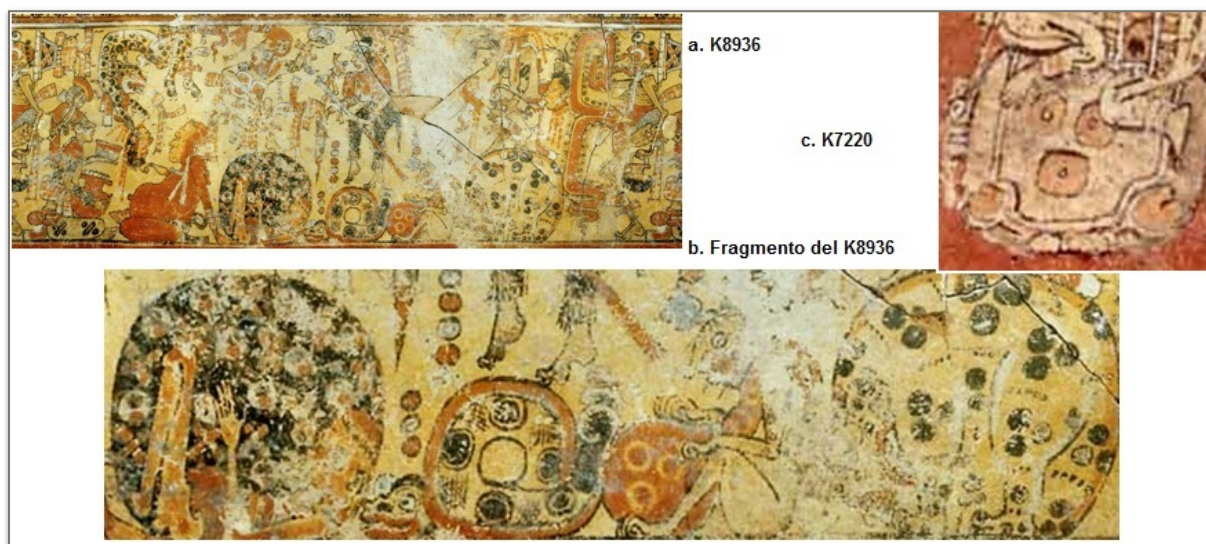
La presencia de *Hun Ajaw*, o de alguien ataviado como él, dentro de la pelota de hule está recordando los pasajes del *Popol Vuh* en que los gemelos quichés están jugando a la pelota en el *Xibalbá*, *Hunahpú* muere y, tras muchas vicisitudes en las que el fuego y el agua son protagonistas en el renacer de los hermanos, los Gemelos se transforman en el Sol y la Luna. No hay ningún indicio que señale que estemos ante una situación similar, pero sí que hay un contexto de muerte, de sacrificio por decapitación, de fuego y agua, y de un elemento circular que está en la parte superior, como pueden estarlo en el futuro el Sol, la Luna o cualquier otra estrella.

La K3924 (Figura 282) tiene a un hombre del que se ve cabeza y piernas, éstas en posición de bailar. No se puede afirmar que sea *Hun Ajaw*, pero lleva la banda en la frente con un icono prendido en ella: quizá una serpiente muy estilizada y la pluma o motivo vegetal similar al que tiene *Hun Ajaw* en el K4548 (Figura 282c). También se aprecia que hay una cuerda alrededor de la pelota, con cuatro nudos en los extremos.



**Figura 282.** Pelota de Hule en el K3924. a. Panorámica general del vaso; b. Detalle de Pelota de Hule y de su tocado; c. Tocado de *Hun Ajaw* en el K4548, que recuerda al elemento en el interior del tocado del personaje dentro de la pelota. También está acompañado del mismo glifo que podría ser una pelota de hule con un gancho.

En el K8936 (Figura 283), sin texto, la pelota contiene a un esqueleto rodeado de ojos, y ocupa una posición sobre la base de la escena.

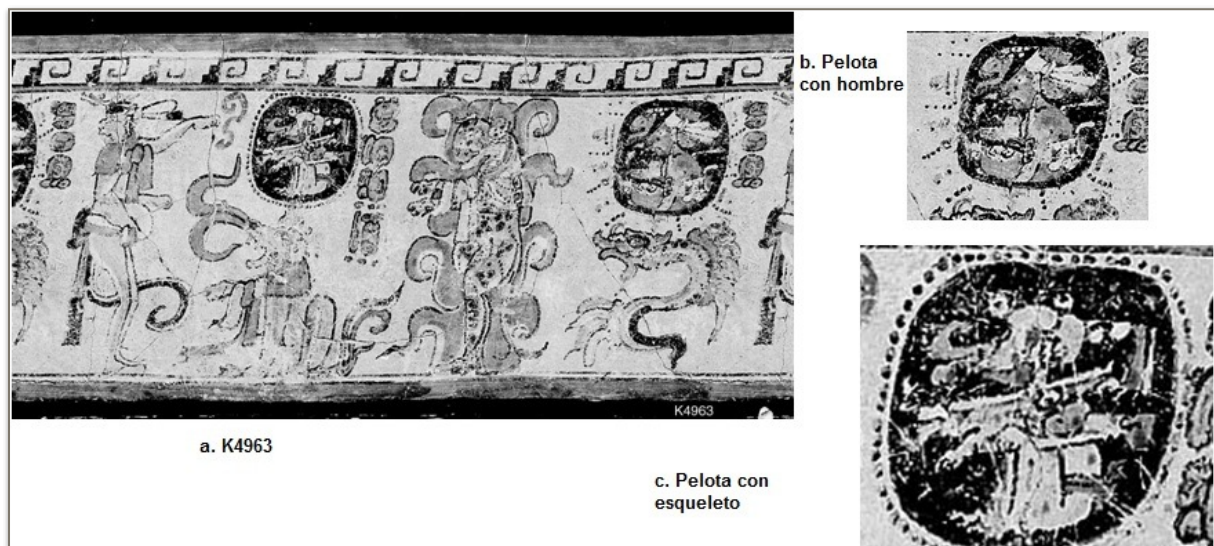


**Figura 283.** Pelota de Hule en el K8936. a. El vaso; b. Fragmento de la parte inferior con la pelota y los elementos circulares; c. Fragmento del K7220 con una pelota o bulto vegetal con los tres círculos que se ven en la que empuja el ratón del K8936.

En este caso, sobre él corre *Akan* con la piedra en mano, y con su rápido movimiento, lo estaría empujando para hacerlo rodar. En este complejo vaso con la presencia de los diferentes *Akan* y de Muerte Fuego en el Centro, se ven otros seres enrollados formando como pelotas en la base del vaso. No son de hule, pero sí que contienen el concepto de “pelota”, algo que se pone en movimiento gracias al impulso de una segunda entidad. Así, la serpiente la mueve *Akan* como murciélago, y al jaguar, *Akan* que se autodecapita. En cambio, una pequeña pelota roja con tres círculos está siendo movida por un ratón. Es una pelota que recuerda a un atado o pelota (por su forma y función) sobre la que cabalgaba *Akan* sin cabeza en el K7220 (Figura 283c). Un atado vegetal, cuyos tres círculos sugerían que sería de tabaco, sustancia presente en la cerámica mencionada y que, quizá, podría ser lo mismo en el K8936.

En el K4963 (Figura 284) la pelota con el hombre con la banda en la cabeza, y la pelota con el esqueleto aparecen juntos. El estar separados por dos way que tienen asociaciones con el Sol en el Inframundo como el Jaguar de Fuego, y con el Sol que todavía no ha salido, como el Mono Aullador, me invitan a suponer que estas dos Pelotas de Hule tienen una vinculación clara con dos astros, y más aún si se observa que el que tiene al hombre dentro emana unos puntos a modo de rayos, y el que tiene al esqueleto no.



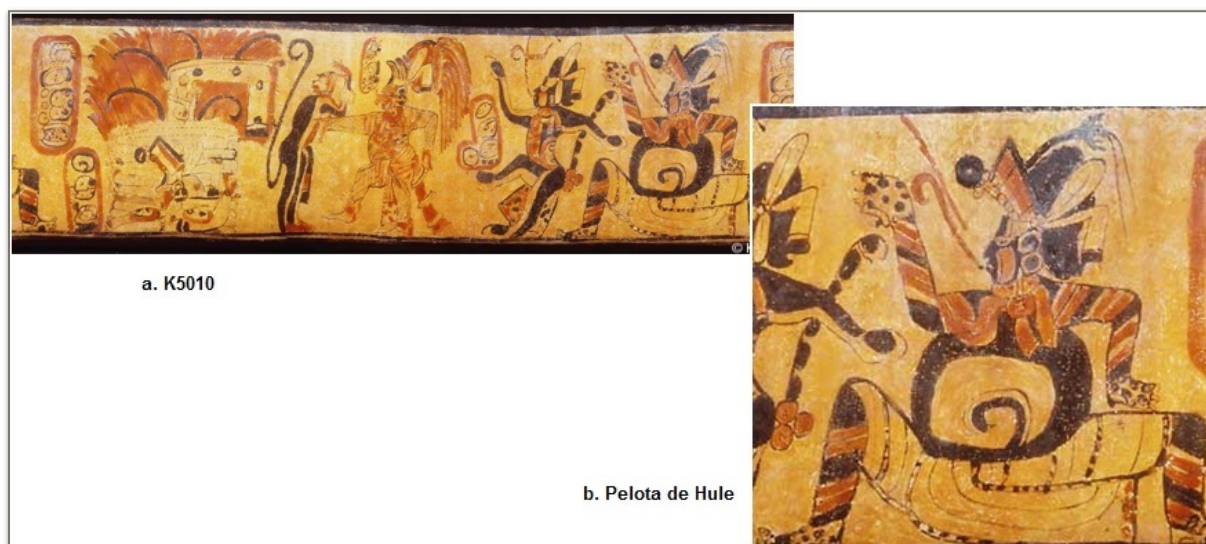


**Figura 284.** Las dos pelotas de hule del K4963. a. El vaso; b. La pelota con el sujeto dentado dentro; c. La pelota con un esqueleto sentado, con ojos en torno a su figura y un gran collar de ojos.

Es posible que, visto el significado de sacrificio tan presente en la pelota de hule, los astros como el Sol nocturno y el Sol antes de amanecer o el del atardecer puedan ser concebidos como way en tanto que se considera su desaparición y aparición diaria entendida en términos de sacrificio, un sacrificio que va más allá e implica a la muerte, vista la presencia del esqueleto y del perro, un way presente en este tipo de situaciones.

Y, saliéndose de la tónica de pelotas de hule con individuos y esqueletos dentro, está el personaje del K5010 (Figura 285) que tiene la pelota de hule como cuerpo, pero con manos y pies de jaguar y cabeza humana. Se trata de un hombre vestido de pelota de hule y que, en vista de su lenguaje corporal y de sus compañeros de cerámica, está participando en una representación de humor ritual. Está hablando y moviéndose de un modo grotesco abriendo exageradamente las piernas.

El resto de sus compañeros no desdice de esta situación grotesca. Se ve a otro sujeto vestido de mono araña, que cae al suelo borracho, y un payaso con su vestido de red y con pico de pato y que se contonea de modo exagerado. En la otra escena aparece un mono que contempla un gran bulto ritual coronado por una serpiente con plumas (que también está en el K4963) del que emerge un cuarto personaje.



**Figura 285.** Pelota de Hule en el K5010: a. La cerámica; b. Pelota de hule.

Éste tiene una iconografía de jaguar que recuerda al tándem de caracteres visto en el vaso anterior, el K4963, las pelotas de hule y el Jaguar de Fuego. Sea cual sea el sentido de este vaso, lo cierto es que, de nuevo, la pelota de hule comparte escena con el jaguar y el mono, seres vinculados a distintos aspectos del Sol durante su viaje por la noche. Y que ese hecho tan importante, vital para entender el funcionamiento del mundo, parece que tuvo su versión hilarante, y que, en ella, el way pelota de hule tenía un papel muy importante.

Finalmente voy a mencionar un way que no es estrictamente una pelota de hule, pero su imagen la recuerda. Se trata de la cabeza de perfil de un personaje, de rasgos muy similares al que ocupa la pelota del K1256, pero que está dentro del cartucho del día *Ajaw*, cuyo diseño recuerda a la pelota de hule. Tiene una sola aparición, en el K3395 (Figura 286). Tiene un muy poco usual numeral cinco, escrito con cinco puntos en lugar de la barra correspondiente a éste número, y el texto junto a él es *B'alan Winik' 'uwahy 'Uhx Witzil 'Ajaw Hlx B'in*, “la persona escondida es el way del *ajaw* de Caracol” (Grube y Nahm 1994: 711). Aunque Stone (2002) no consideró a este way como una posible pelota, su traducción habría sido “el hombre pelota de hule”.



**Figura 286.** El glifo *ajaw* como *way* en el K3395. a. El cuenco; b. Detalle del *way*.

A continuación paso a presentar dos entidades relacionadas con el fuego. Se trata de dos *way* en los que la característica principal es, precisamente, el fuego. Es evidente que no se trata de un mismo *way*, ya que en tres de ellos el fuego actúa como un cartucho, un elemento que envuelve al sujeto que está en el interior, mientras que en otro ejemplo éste está fuera de la llamarada. El nombre de los *way* no ha sido leído, pero en todos tiene la palabra *k'a[h]k'*, “fuego” o “humo”. El fuego es un elemento de simbolismo “poliédrico”, que varía en función de los elementos iconográficos que se le añaden y de los contextos en los que aparece. David Stuart (1998: 373-425) trazó, a partir de un análisis epigráfico e iconográfico de la utilización del fuego en contextos arquitectónicos, lo que es su simbolismo básico: un agente destructor que aniquila pero que, a la vez, es necesario para que resurja la vida, ya que ésta se entiende como un devenir cíclico.

Es decir, que, la concepción cíclica del funcionamiento del universo del maya, necesita de momentos y de agentes destructivos para poder reemprender una nueva etapa. Y esto se aplica a todos los órdenes de la realidad, por lo que el fuego puede adquirir distintos matices de acuerdo con ésta. En la realidad *way* el fuego aparece en los contextos de muerte y sacrificio de sus poseedores: las entidades políticas o los gobernantes o élites de éstas. En este sentido el fuego es una entidad anímica *per se*, como en el K791, o tiene dentro a la figura de uno de los Gemelos, de *Yax Bahlam*.



### 3.1.31. FUEGO

En el K791 (Figura 287) se observa a un personaje sentado en el registro superior que contempla una llamarada roja situada frente a él, y en cuyo interior está el glifo personificado que significa “fuego” y que también forma parte de su nominal (Grube y Nahm 1994: 711). El way lleva una capa corta sobre los hombros, negra y blanca, y un tocado que es un pañuelo anudado con un rostro de difícil identificación, aunque Grube y Nahm (*ibíd.* 710) propusieron que era *tzuk*, “partición”.



**Figura 287.** Fuego en el K791. a. El vaso; b. Fuego.

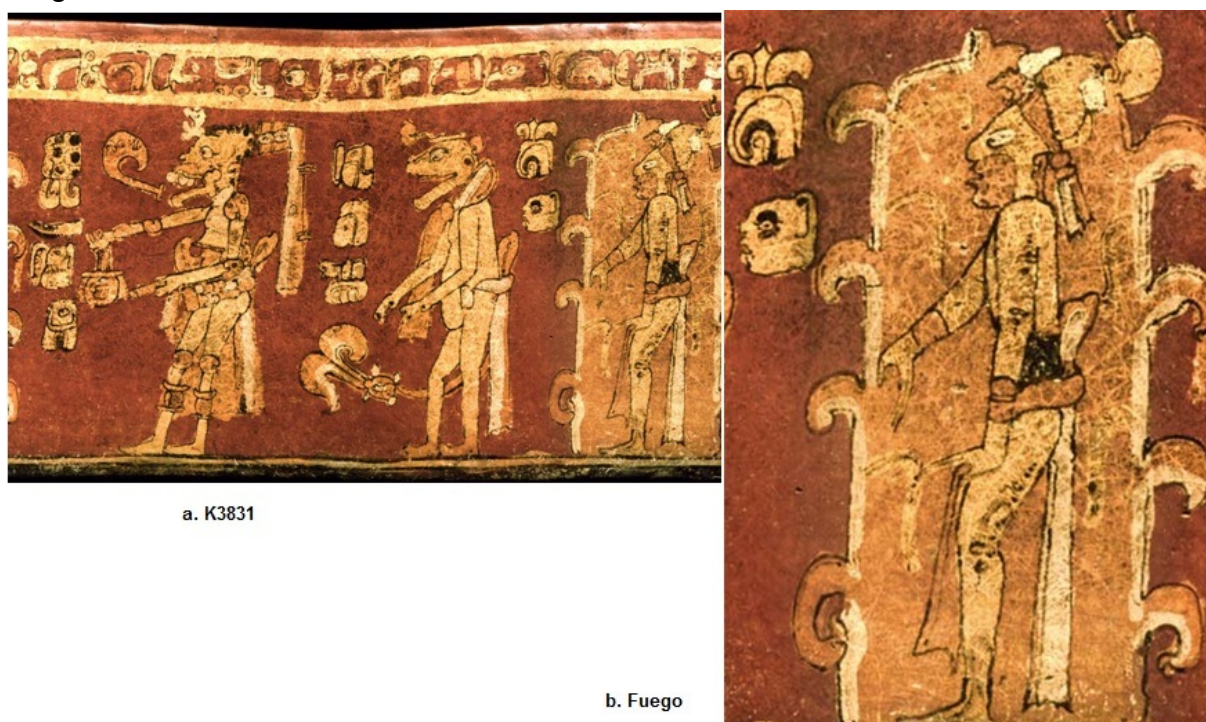
La participación de Fuego en la danza con Tres Perros Blancos y Jaguar en el entramado lo sitúa en un contexto de muerte por sacrificio y de viaje a través de la muerte. El fuego estaría entendido como el agente que ha conducido a esta situación, probablemente una enfermedad que ha conducido a la muerte.

### 3.1.32. HOMBRE DE FUEGO

Los siguientes ejemplos con el way Fuego representan a un hombre joven dentro de una gran llamarada. El hombre lleva una banda en la cabeza, con un “dios bufón” al menos en el K3831, ya que en las otras dos apariciones el vaso está en muy mal estado como para comprobarlo.

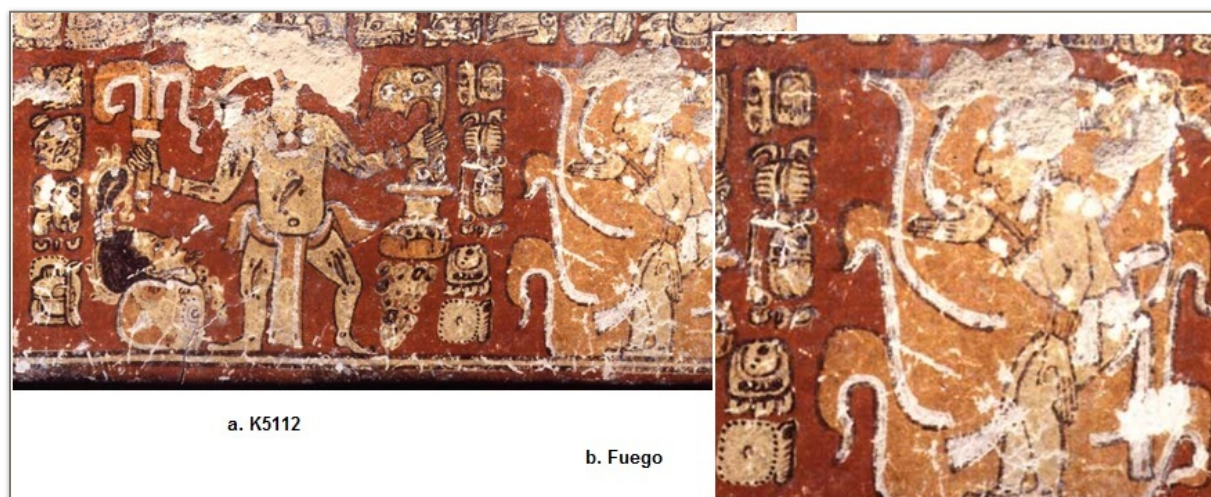
El K3831 (Figura 288) muestra al hombre con unas manchas de jaguar en torno a la boca, brazos y piernas, las marcas corporales distintivas de *Yax Bahlam*

junto con su juventud (estas manchas de jaguar, pero solo en la boca, las tiene el anciano Dios L), aunque aquí no esté bajo ese nombre, sino con el de “fuego” seguido de una cabeza sin lectura. No hay glifo way que indique que lo sea, ni un lugar o cargo con el que esté asociado. El primer glifo de su cláusula nominal recuerda al de la pelota de hule con la espiral, aunque coronada por una pequeña llamarada. No contiene la palabra way, pero su similitud en iconografía con el Fuego del K5112 (a continuación), puede hacer pensar que sea un way, aunque con reservas. En todo caso, a juzgar por sus acompañantes, no cabe duda de que es un fuego de connotaciones letales.



**Figura 288.** K3831 y Fuego. a. El vaso; b. *Yax Bahlam* en una gran llamarada de fuego.

En el K5112 (Figura 289) se repite, con una ligera variante, el mismo tema. El way Fuego es casi idéntico al del K3831.

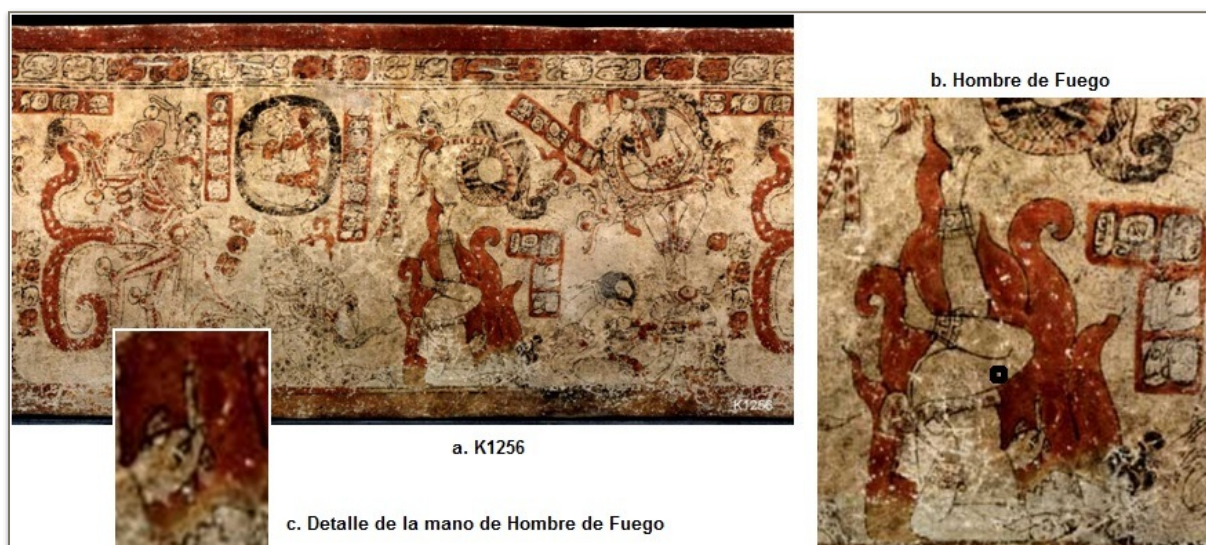


**Figura 289.** Fuego en el K5112. a. El vaso; b. Fuego con un hombre en su interior.



Lo mismo que su actitud gestual, como de entregar algo al resto de los asistentes, en este caso un *Akan* que baila con ritmo, de frente, sin su cabeza, y con la misma olla o jarra de Muerte en la mano y una antorcha en la otra. El tercer protagonista es la cabeza cortada del way que yace, fundiendo sus significados, sobre una piedra, la misma que otra versión de *Akan* carga en su mano. “Fuego” tiene un nombre diferente al que lleva en el K3831, y aquí está acompañado del T539, además de estar asociado con un topónimo que no ha sido leído (Grube y Nahm 1994: 710). La diferencia con los vasos precedentes es la conexión explícita de este Fuego con *Akan*, y, quizá, con el fuego que empuña y que parece va a aplicar a su cabeza y a la piedra sobre la que yace. De ser cierta esta sugerencia, sería un fuego que se asociaría a la cabeza de *Akan*, y a la piedra, y es por ello que en ocasiones el pelo de *Akan* aparece rojo o bordeado de fuego (K7152, K8936), y la piedra que carga tiene un color rojizo (K2942, K8936).

En el K1256 (Figura 290), Fuego está junto al way Hombre del Agua o del Lago y es el way de un sitio sin leer.



**Figura 290.** El Hombre de Fuego del K1256. a. El vaso; b. Hombre de Fuego; c. Detalle de su mano con la pequeña espátula.

La gran llamarada contiene de nuevo a un hombre con la banda del *ajaw* y, aunque no se puede ver si tiene parches de piel de jaguar, lo interesante es que tiene en la mano una espátula curvada (Figura 290c), la misma que utilizan *Hun Ajaw* y *Yax Bahlam* cuando contemplan escenas con los way. La banda de *ajaw* y este detalle iconográfico apuntan a que podría ser un way con ciertos atributos de *Yax Bahlam*, como en los vasos anteriores.



Lo más destacable del sujeto es su posición, tumbado con las piernas en alto, moviéndolas como si estuviera pedaleando, es decir, que está bailando a gran ritmo dentro de la llamarada mientras ha ingerido una sustancia, tabaco con algún otro compuesto que acentúa sus efectos, según he propuesto en otros apartados con la misma escena. Lo que sugiere esta experiencia es que su ingestión puede provocar una subida del calor interno y de la actividad corporal, como está sugiriendo la imagen de un personaje bailando boca abajo dentro de un fuego<sup>121</sup>.

### 3.1.33. HOMBRE DE AGUA

Toca ahora el turno a un *way* asociado al agua, el entorno en el que, entre otras muchas cosas, se regenera la vida, o, en los instantes de la creación, surge una nueva vida a partir del acto voluntario de un ser superior. Algo que se recoge con gran maestría poética en las primeras líneas del *Popol Vuh*.

En la temática de los *way* el agua aparece como un círculo punteado con distintos signos que se refieren al líquido elemento, o con la presencia de peces. No se especifica ante qué tipo de agua se encuentra el espectador, pero por su reducido y cerrado icono es muy posible que se esté ante un cuerpo de agua dulce, del tipo de una laguna, cenote o aguada, en todo caso, de una formación lagunar del tipo kárstico de las que jalonan los suelos de la península del Yucatán.

En cuanto a los *way* en contacto directo con estos círculos de agua están un hombre en el agua y el Jaguar del Agua. Éste ya ha sido estudiado en su apartado y gozaría de la consideración de ser la esencia de estas aguas estancadas situadas en los entornos selváticos, y por tanto, consideradas como portales al “otromundo”. Algo que se basa en las convicciones de los mayas contemporáneos y en los restos arqueológicos de ofrendas de todo tipo, entre ellas figuras de jaguares<sup>122</sup>.

---

<sup>121</sup> La creencia en Pinola de que existen nagueles torbellinos que caminan con las piernas al aire y su cabeza hacia abajo cerca del fuego (Hermitte 1970: 380), ha llevado a Moreno (2011: 134) a proponer que quizá este *way* sea el antecedente de ellos.

<sup>122</sup> La revista National Geographic ha publicado unas fotos muy interesantes del interior de cenotes en Yucatán en su número de Agosto de 2013, bajo el título *Secrets of the Maya Otherworld*.

El jaguar, además de su esencia “salvaje”, podría estar actuando como el guardián de estos lugares de acceso al Inframundo (Arlen Chase, comunicación personal 2010).

Desafortunadamente sólo hay un ejemplo del Hombre de Agua o en el Lago, *Hal Winik'* (Grube y Nahm 1994: 710), y no se pueden realizar comparaciones para afinar su significado. Así que hay que ceñirse a su figura para intentar acercarse a su simbolismo. Se le ve en el K1256 (Figura 291), y está recostado en el círculo acuático, con la mirada fija, hierático, mientras unos peces parecen acecharle con la nada agradable intención de querer comérselo, o, al menos, a la cabeza que sostiene en la mano (Figura 291b). Una escena que recuerda a la que cuenta el *Popol Vuh* cuando los peces ingirieron las cenizas de los Gemelos sacrificados y quemados.

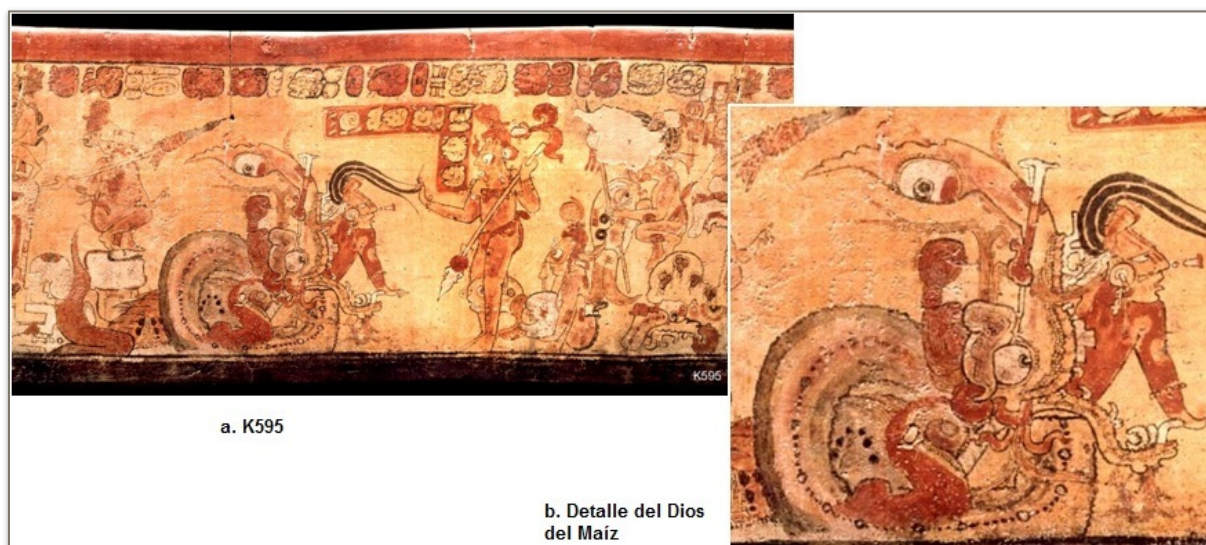


**Figura 291.** El Hombre del Agua del K1256. a. El vaso de estilo códice; b. El Hombre en el Agua o del Agua.

Bien es cierto que en estas imágenes no se trata de cenizas, pero el individuo está junto al Hombre de Fuego, y su actitud rígida y su posición indican que está o muerto o muy cerca de estarlo, en todo caso listo para ser alimento de los peces, él, o la cabeza que sostiene. Se trataría de un entorno acuático agresivo en el que se consume todo el proceso de muerte, donde definitivamente el difunto es engullido por el Inframundo, para, quizá, resurgir en una nueva entidad.

Ejemplos de esa posibilidad en iconografía del Clásico sólo los tenemos en relación con el Dios del Maíz (Quenon y Le Fort 1997: 884-902), al que vemos resurgir de un gran monstruo mezcla de pez y de serpiente en el K595 (Figura 292).

Y, en otra cerámica, el K3033 (Figura 293), un pez también se acerca al Dios del Maíz con intenciones similares a las que observamos en el K1256.



**Figura 292.** El K595. Museum of Fine Arts, Boston. a. La cerámica; b. Detalle del Dios del Maíz emergiendo de una serpiente acuática. El bucle que forma el cuerpo de la serpiente recuerda al que envuelve al Hombre en el Agua/Lago.

Quizá sea ese el final, o uno de los posibles finales, que también aguarda a los poseedores de un alma way. No se puede olvidar que son entidades políticas o sus gobernantes y altos cargos religiosos los que los poseen, y éstos tienen a los Gemelos, y, en especial al Dios del Maíz, como su ejemplo y el espejo en el que mirarse ante los momentos fundamentales de su existencia humana, como si ellos poseyeran algo de ese carácter sagrado que les hace susceptibles de poder seguir sus pasos. Y la iconografía del way sugiere que esa posibilidad pudo existir.



**Figura 293.** K3033 (Museo Popol Vuh). a. El Dios del Maíz en el agua, a punto de ser mordido por un pez; b. El Hombre del Agua/ Lago con los peces en la misma actitud.



Para concluir con el análisis de todos los way censados hasta el momento me voy a referir a entidades que sólo se ven una vez, quizá porque aparecen en piezas cerámicas especiales, únicas en el sentido de que, en razón de ello, fueron encargadas para una ocasión especial y particular.

### 3.1.34. EL OBSEQUIO O SACRIFICIO

El primero de ellos aparece en el K3395 (Figura 294). Se trata de un hombre de largo cabello negro haciendo una genuflexión para presentar un plato en el que se ve un niño, casi un bebé. La posición del sujeto indica que está presentando una ofrenda a O' Búho o Lechuza Blanco que está sentado en su trono del Inframundo. Su nombre es *ya? maylk' 'uwahy K'uhul Ak' Ajaw*, “el sacrificio/obsequio es el way del *ajaw* de *Ak'*” (Luin 2013).



**Figura 294.** El way que presenta a un niño en un plato en el K3395. a. El cuenco; b. El way.

### 3.1. 35. EL VIENTO EN EL CIELO

En una cerámica del Museo Popol Vuh (Figura 295) Houston (2006: 4) leyó la cláusula junto a un icono que tenía varias referencias al viento como *'i-ik' CHAN-na U wa-WAY K'UHUL?-AJAW*, “El viento en el cielo es el way del señor sagrado de ?”.



La iconografía de este inusual way es un cartucho de color rojo y arremolinado, queriendo expresar quizá fuego y viento. En el interior cuatro signos de “viento”, y, en los bordes, se puede ver un doble signo punteado con una coma en el interior, un motivo muy similar al que llevan algunas serpientes y que se ha propuesto que hace referencia al relámpago, puesto que haría referencia a las chispas (Stone y Zender 2011: 159). Es una iconografía que apoya la lectura de Houston y que indica que los way también podían ser fuerzas de la naturaleza, fenómenos atmosféricos destructores, en la línea de muchos de los naguales de los mayas de las Tierras Altas en la actualidad (Houston y Stuart 1989: 1).



**Figura 295.** Cerámica del Museo Popol Vuh número 419.

### 3.1.36. LA SEÑORA WAY

Una dama (Figura 296) con algunos de los rasgos de *Akan* está entre Mok *Chih* y Hombre/Muerte Glotona en el K2286 (ir a Figura 230). Es un way que posiblemente pertenece a la “familia *Akan*”, pero que es único en cuanto a su aparición y su género, por lo que he preferido dejarlo en este apartado de way de los que sólo se conserva un ejemplo.

La fotografía deja ver sus ojos con una línea negra, en el más puro estilo de Mok *Chih* o de Muerte Glotona, entre los que parece mediar con cada uno de sus brazos dedicado a estos way, aunque su mirada se dirige a Mok *Chih*. Tiene un tocado de ciempiés, la mandíbula inferior es una mano, y su cuerpo está jalonado del signo “muerte”. Lleva el collar de ojos en su versión de joya ritual, un ojo con proyección visual en la frente, antenas de insecto y un nudo junto a su nariz que indica y corrobora lo que indica su iconografía, que está muerta, pero más vital que sus compañeros de escena, que tienen los ojos cerrados o la lengua fuera. Tiene un



**Figura 296.** La señora way del K2286. The Walters Museum, Baltimore. Foto de Juan José Llisterri.

texto en el que se recoge su nombre, que no hace ninguna referencia a *Akan*, al contrario que su iconografía, que presenta rasgos que pertenecen a las distintas manifestaciones de los way relacionados con esta entidad. El texto reza *IX-k'u-la [?]- ya* (Grube 2004a: 70), y está ausente el glifo para way, así como cualquier tipo de poseedor. Este autor la identifica como way en base a su iconografía, y aporta un dato interesante señalando que recuerda vagamente a *Macuilxochitl*, diosa del Centro de México del juego, el placer y el pulque, con la que comparte las manchas negras y la mano en lugar de la mandíbula<sup>123</sup>.

### 3.2. LOS RASGOS ICONOGRÁFICOS

Este segundo apartado dentro del capítulo de “La iconografía del way” está destinado a reflejar los rasgos iconográficos más relevantes que han contribuido a construir la imagen del way. Un repaso por ellos sirve para resaltar las principales cualidades acerca de cómo se concebían estas entidades, y, de ahí, la importancia de presentarlos. Todos los rasgos y todos los datos asociados, así como las referencias que saldrán continuamente, tienen su origen y su

<sup>123</sup> Helmke y Nielsen (2009: 57) señalan que en el Ritual de los Bacabs (Arzápalo 1987: 273, 327), se cita a una señora llamada *Ix Maa Uayec*. Se trata de una entidad sobrenatural a la que se invoca contra los males respiratorios. También se dice de ella que es la que mantiene cerrado el pasaje al interior de la tierra, o “la cabeza de la tierra”, en la expresión del Ritual de los Bacabs.

precedente en el apartado anterior dedicado a la imagen del way, que funciona de este modo como la base de datos sobre la que se construirá este capítulo y los que le seguirán a continuación.

Los mayas clásicos eligieron cuerpos humanos, de esqueletos, de fenómenos naturales o de animales para proyectar la imagen de los diferentes way. Como receptáculos de este complejo concepto se desecharon las plantas, aunque estas están presentes brotando de los way animales, una referencia al entorno al que pertenecen, el del bosque, lugar conectado a los significados de lo desconocido y del Inframundo, pero también un lugar en el que hay vida. Vida sí, aunque, en casos como las de los way, no sea la que se entiende desde el entorno civilizado. Ese tipo de vida es el que irán definiendo sus rasgos iconográficos.

También se ha visto que no todos los animales, al parecer, reunían las condiciones para ser way, ni todos los tipos humanos las tienen, ya que no hay hombres ancianos, y, mujeres, hasta el momento, solo hay una, lo que ya deja entrever una clara inclinación hacia un modelo masculino ligado a la juventud. Los cuerpos tienen una serie de rasgos iconográficos que van definiendo cómo son los way. Estos rasgos contienen parte del mensaje codificado que nos acerca al concepto del way, que se enumerarán a continuación, y que se completan con lo que ellos ponen encima de ese cuerpo, es decir, su atuendo, el vestido y los tocados, cada uno con un especial matiz añadido al significado del way que los lleva.

Un apartado final lo constituyen los objetos que portan, tanto en las manos como en su persona. En las manos suelen llevar diferentes armas sacrificiales lo que refleja la variedad de éstos, así como distintos contenedores tanto para líquidos, como para sustancias en polvo, o para ofrendas. Otros objetos son adminículos para el autosacrificio, como lancetas para las orejas o perforadores genitales<sup>124</sup>.

---

<sup>124</sup> Todos estos rasgos están configurando la imagen definitiva que se quiere transmitir del way, reproduciendo una concepción del cuerpo que se aproxima mucho al concepto de “cuerpo presencia” formulado por Pitarch (2010: 178-181) para los tzeltales de Chiapas, que singulariza, diferenciando a unas personas de otras, y que se opone a la noción del “cuerpo carne”, una materia que comparten animales y hombres y por la que circula la sangre. El “cuerpo presencia” es la figura completa, que incluye huesos, cabello y uñas, y es “la forma de ser” de la persona.



### 3.2.1. LAS MARCAS EN EL CUERPO

Tanto los *way* humanos como los animales presentan una serie de marcas corporales que denotan el estado de sus cuerpos. Las más numerosas son el signo del *kimi* o *cham*, y el *akbal*. Los primeros son propios de los humanos y los segundos de los animales, aunque puede haber excepciones.

#### 3.2.1.1. El signo del *kimi/cham*

Se entiende por ello unas líneas alargadas con otras más pequeñas en diagonal que recuerdan al símbolo del “tanto por ciento”, el %, y que recorren el cuerpo de determinados *way*. En realidad se trata de una marca que está intentando reflejar la consumición del cuerpo, ya una vez que éste ha muerto empieza a perder fluidos y comienza a momificarse.

Asimismo es el icono que forma parte del glifo T509 (Figura 297d), que también se lee *way* (Houston y Stuart 1989: 12). Por otro lado el T509 se corresponde con el día *kimi*, uno de los veinte días del *tzolk'in*, que significa “muerte”. *Cimi* es el nombre que recibía en yucateco del siglo XVI, y es posible que en maya clásico fuera *cham* [?]. *Kimi* se corresponde con la nueva ortografía propuesta para las lenguas mayas (Kettunen y Helmke 2010: 56).

Como rasgo iconográfico es una marca corporal propia de *Akan*, tanto en sus manifestaciones en el momento que se corta la cabeza o se pincha la yugular, como cuando transporta una piedra. Lo llevan también los otros miembros de su “familia”, caso de *Mok Chih* (ver Figura 299f), “Lady *Akan*” (ir a Figura 296) y de Luciérnaga (ver Figura 298a). En el caso de esta última el *kimi* lo lleva en la ropa, mientras que los “*akbales*” cubren su cuerpo. No así el Hombre/Muerte Glotona cuyo diagnóstico de muerte no se encuentra en este signo sino en su cuerpo hinchado y abotagado, lo que denota que es una marca inherente al ser que la tiene.



**Figura 297.** La marca del *kimi*. a. Fragmento del K759; b. El plato con *Akan* perteneciente al Clásico Temprano donde se ve el *kimi* en la mejilla; c. En el K5112 *Akan* con las marcas del *kimi* en el pecho, brazos y piernas; d. El T509, el día *kimi*; e. Fragmento del K8936 donde *Akan* tiene los “*kimis*” en brazos y piernas; f. Detalle del K927 con las mismas marcas en los brazos.

### 3.2.1.2. El *akbal*

El *akbal* es un icono que, como el “tanto por ciento”, forma parte de un glifo, el T504 (Figura 298b), cuya lectura última ha sido *ak’ab* (Kettunen y Helmke 2010: 99), aunque a lo largo de esta Tesis me referiré a él como “*akbal*”, un término que se ha empleado durante largos años en la jerga mayística. Su traducción es “oscuridad” y “noche”. Y, como en el caso de la marca del *kimi*, *akbal* también es el nombre de un día del calendario maya. Los autores mencionados añaden que, cuando aparece en una construcción pareada como poseída, podría significar “fuerza”, “potencia”.

La lleva en su cuerpo la Luciérnaga (Figura 298a), en concreto en la frente y en las alas, lo cual no es de extrañar, ya que se trata de un insecto que es de color negro y que se manifiesta de noche, en las primeras horas de oscuridad, que es cuando emite su luz tintineante, como el ascua de un cigarro, un cigarro que la Luciérnaga siempre lleva en la boca o en la mano. El mencionado plato del Clásico Temprano (Figura 298c) tiene la marca “*akbal*” en la frente del personaje, que, a la vez, está fumando un cigarro, aunque su rostro no sea el de una luciérnaga, sino el de *Akan*, dejando constancia, una vez más que este dios *Akan* del Clásico Temprano se presenta como un compendio de todos los way ligados a su persona en el Clásico Tardío.

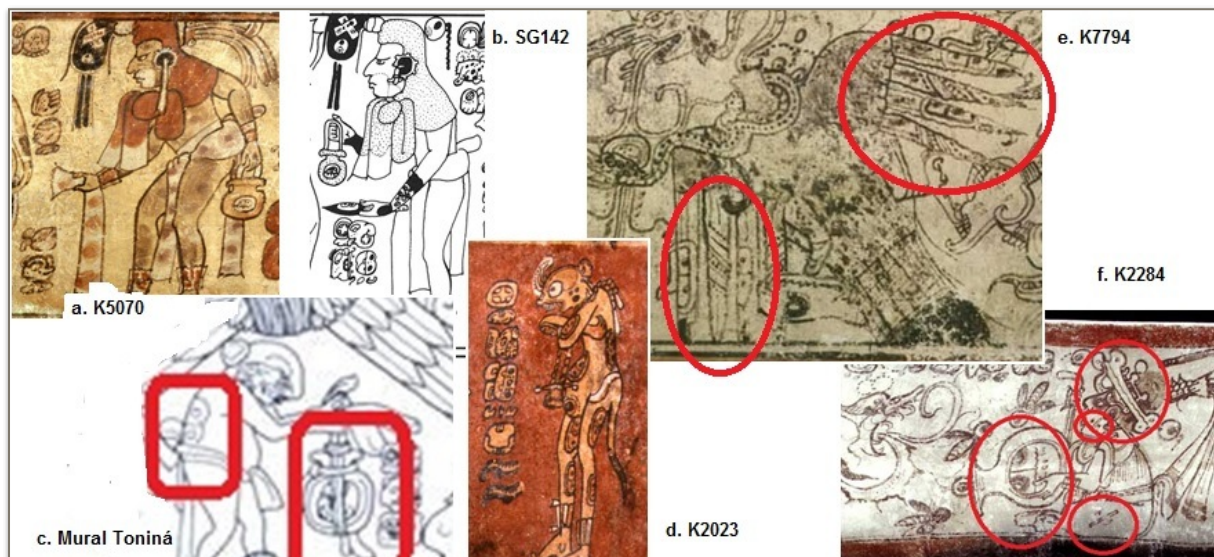


**Figura 298.** El *akbal* en la “familia *Akan*”. a. En el K8608 vemos a Luciérnaga con el *akbal* en frente y alas, así como el *kimi* en el taparrabos; b. El signo T504; c. Plato con *Akan* donde tiene el *akbal* en la frente y fuma un cigarro como la luciérnaga; d. VAS donde la piedra de *Akan* lo lleva, así como también el *kimi*; e. *Akan* en el K791 con tobilleras y muñequeras con *akbal*.

Además de en el cuerpo, el *akbal* puede estar en objetos y adornos que llevan los *way Akan*, en concreto los relacionados con *Akan* que golpea con la piedra. Está en la gran piedra que va a arrojar en el VAS, donde también se ve un *kimi* (Figura 298d), por lo que si aceptamos la sugerencia de Kettunen y Helmke (2010: 99), se “leería” la imagen como una piedra de gran potencial de muerte, una eventualidad que también se hace extensible a la Luciérnaga del K8608 con ambos signos pareados. Finalmente el *akbal* también puede adornar las muñequeras y tobilleras de *Jatz'on Akan* del K791 (Figura 298e), incidiendo nuevamente en el concepto de oscuridad asociado a la muerte que parece imbuir a la figura de este *way*.

La marca del *akbal* funciona como un adjetivo en aquello sobre lo que está impreso, por lo que la Luciérnaga tiene su cuerpo oscuro, que, entiendo, es un concepto distinto de “negro” ya que no utilizan el glifo de este color, y que aproximaría el concepto de oscuro más que como un color que envuelve una situación, como una emoción o cualidad que imbuir a quien lo posee, y que, visto que aparece junto a los *kimi*/muerte, se trata de algo negativo con un potencial de muerte en su significado. El *akbal* también puede estar en objetos que portan los *way* del grupo de *Akan* o en el cuerpo de dos *way* animales, el pájaro *Koko*, y el Ratón Amarillo (Figura 299).





**Figura 299.** El *akbal* en contextos de animales y objetos. a. *Akan* en el K5070 con una olla *akbal*; b. Ratón Amarillo con la imagen de *Akan* en el SG142, llevando una olla *akbal* y un cuchillo con un *akbal*, presumiblemente de obsidiana; c. El Ratón en el Mural de Toniná con su cuerpo con un *akbal* y, en lugar de la olla, una cabeza humana; d. El Ratón con los “*akbales*” en el K2023; e. Las alas de *Koko* alternando pedernales y “*akbales*”; f. *Mok Chih* con “*kimis*” en su cuerpo y con una gran jarra *akbal* con abejas.

Es posible que éste tenga un parentesco conceptual con *Akan*, ya que una figura arquetípica de *Akan* con su capucha recibe el nombre de Ratón Amarillo en el SG142 (Figura 299b), y, en la réplica de este vaso, el K5070 (Figura 299a), esa misma figura recibe ya el nombre de *Akan*. Por tanto es posible que este way animal, el Ratón, sea una manifestación de *Akan*, al igual que lo es la Luciérnaga, y, por eso lleva el *akbal*, un signo muy presente en la “familia *Akan*”, en su cuerpo. Implicaría que el ratón es un agente de muerte, evidente en el SG142 y en el Mural de Toniná (Figura 299 b y c), y no tanto en el K2023 (Figura 299d), donde su expresión corporal no es agresiva y sujeta sus brazos sobre sí mismo, quizá acatando una orden.

El ave *Koko* puede presentar “*akbales*” en su cuerpo, en concreto en sus alas cuando van pareadas con las que tienen el signo para pedernal (Figura 299e), lo que lleva a reflexionar acerca de ese emparejamiento y de su significado letal ya que el pedernal puede tener ese matiz, en especial si ya va acompañado por el poco tranquilizador *akbal*, al que hemos visto en repetidas ocasiones con el *kimi*. El pedernal, como piedra utilizada en armas y cuchillos sacrificiales, tiene connotaciones de muerte, que quizá le vengán dadas por aparecer como parte del

cuerpo del ciempiés en varios contextos<sup>125</sup>. En el SG142 (Figura 299b) vemos que el cuchillo de obsidiana que lleva el Ratón/Akan está marcado con un *akbal*, denotando tanto su color oscuro como su cualidad letal. En cuanto a las alas del way podrían simbolizar la alternancia de cuchillos de obsidiana y pedernal, una alusión clara e impactante a la muerte violenta que este ave parece como parte integral de su significado.

### 3.2.1.3. Manchas en la cara

Este tipo de rasgo iconográfico es propio de los animales y puede ser de distinto tipo. El más común es una mancha negra a modo de lunar que pueden llevar en la mejilla el zorro, el venado, el pecarí, el coatí, el mono, el perro y el tapir (Figura 300a). Otras veces llevan tres puntos, como en el K2023, en las mejillas del venado y el ratón (Figura 300c). No hay una explicación concluyente acerca de qué significan, pero, visto que quienes lo tienen son mamíferos, es posible que, en parte, ese sea uno de sus significados. Tampoco hay una explicación plausible acerca de su número, uno o tres.

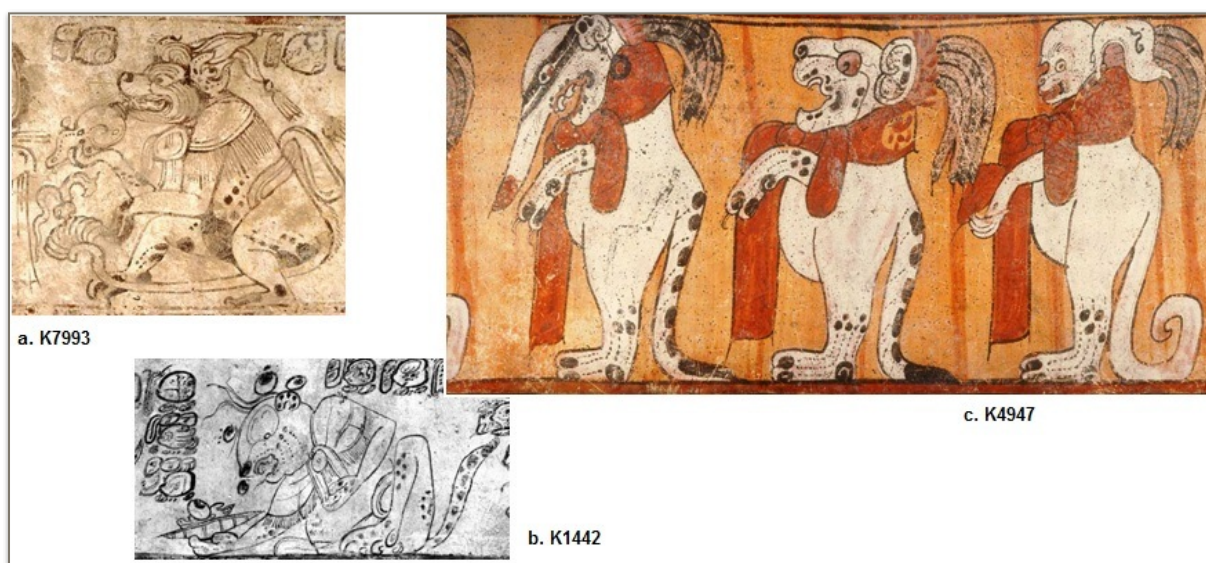


**Figura 300.** Las manchas en el rostro de los animales: el lunar. a. El K7525 donde aparecen todos los way con el lunar en la mejilla excepto el jaguar; b. Ejemplo del mismo lunar en la mejilla del zorro del K9098; c. El K2023 donde el venado y el ratón llevan tres lunares y Muerte Venado lleva los mismos tres puntos negros en su sombrero.

<sup>125</sup> Como tal aparece conceptualizado en la Estela J de Quiriguá donde un ciempiés tiene un cuchillo de pedernal en vez de lengua, o en la Columna 1 de *Ek' Balam*, donde la lanza que empuña el *ajaw* termina en una cabeza de ciempiés cuya lengua es, nuevamente, un pedernal (Lacadena, comunicación personal 2014).

#### 3.2.1.4. Manchas en las extremidades

Unas manchas diferentes que se asemejan a gotas de agua decrecientes se ven en mejillas (muy pocas veces), y en extremidades. Son puntos negros que van disminuyendo en tamaño, y que se colocan en semicírculo. Las vemos en el Tapir Jaguar en un ejemplo (K1442, Figura 301b) en la cara y siempre en las extremidades, y en el Coatí Cola de Fuego solo en las extremidades (Figura 301a). Las mismas manchas las llevan en sus pesados trajes de animales los hombres vestidos de way en estilo *Ik'*, mientras que en esta circunstancia lo hacen todos los animales que aparecen, no solo el tapir y el coatí (Figura 301c).



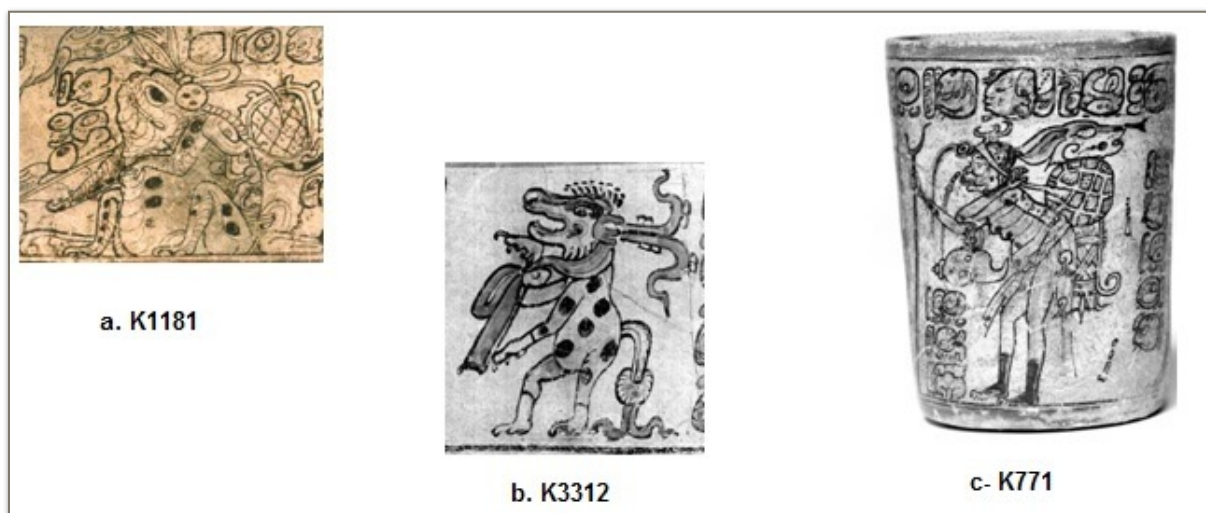
**Figura 301.** Manchas en el cuerpo. a. El coatí del K7993 con las manchas negras decrecientes; b. Las mismas manchas en el tapir del K1442, que, además, también las lleva en la cara; c. El K4947 con tres hombres vestidos de animales con las mismas manchas. Se trata de un tapir, un jaguar y un mono.

#### 3.2.1.5. Manchas en el cuerpo

Se trata de manchas negras, circulares, pero que no siguen un patrón en su disposición, como las que hemos visto en el apartado anterior. Su identificación más probable es que se trate de manchas de putrefacción, y ello basándome en el contexto de muerte que rodea al way y en el mal olor asociado a este entorno, algo que tiene mucha importancia para el maya, que no dudó en llamar *kisin*, “pedo”, al Dios de la Muerte. Este tipo de marcas las lleva casi siempre el zorro, y siempre el sapo (Figura 302).



En el caso del zorro su propuesta de significado cobra mucho sentido, ya que es un animal famoso por su mal olor, y, además, las lleva cuando hay una ingesta de enemas en la escena en la que participa. Con el sapo no existe un vínculo tan evidente entre el rasgo y su significado, pero, tomando como cierto que estas grandes manchas representan la putrefacción y su mal olor, es posible que se quiera indicar que está muerto, pero que no lo lleva desde hace mucho tiempo. Es el equivalente al signo del *kimi* que llevan los *way* del grupo *Akan*, un icono que tiende a presentar el cuerpo como momificándose en lugar de pudriéndose<sup>126</sup>, una curiosa dicotomía que parece aplicarse al cuerpo humano (que se momifica), o al animal (que se pudre). Esta doble expresión del cuerpo muerto se extiende también a los esqueletos, en los que el único que presenta ciertos rasgos de animal, Sagrada Muerte del Venado, sí que presenta manchas de putrefacción en su cuerpo (Figura 302c).



**Figura 302.** Las manchas de putrefacción. a. El sapo del K1181; b. El zorro en el K3312; c. Muerte Venado en el K771 con las manchas oscuras en las costillas y en los pies.

### 3.2.2. EL CABELLO

En la mayoría de las culturas el cabello es contemplado como la prolongación exterior de la esencia o el alma que contiene la cabeza, y, como tal, indica la vitalidad, la potencia reproductora, la edad e incluso la personalidad del sujeto en la mayoría de las culturas (Chevalier y Gheerbrant 1999: 217). Es decir, revela parte de la esencia del sujeto, un entorno conceptual en el que se mueve el *way*.

<sup>126</sup> Hay alguna excepción, como Muerte Glotona en el K2286 (Figura 303a) que tiene una mancha en la mejilla.

Mesoamérica no es una excepción en este acercamiento al significado conceptual del pelo. La relación del cabello con la esencia de la persona está muy bien documentada para los nahuas gracias a los informes recogidos por los primeros frailes que entraron en contacto con ellos y que estaban, lógicamente, muy interesados en todas las cuestiones referentes al alma. Esta información ha sido trabajada con gran acierto tanto por López Austin (1980), como por Furst (1995). Al respecto hay que señalar que la importancia del cabello para los mexicas viene dada por su relación directa con el *tonalli*, un alma de las tres que “habitan” en el cuerpo humano, y que tiene puntos en común con el *way*. El *tonalli* se manifiesta en especial en tres partes del cuerpo: el cabello, la sangre, y las uñas, aspectos que aparecen resaltados en la iconografía del *way*, en especial las dos primeras<sup>127</sup>. Las uñas aparecen pareadas con el cabello como una forma retórica en la literatura *nahuatl*, aunque lo que en realidad tiene importancia para el mexica es el cabello, mucho más visible, al ser una parte del cuerpo que contiene y trasmite la fuerza vital (López Austin 1980: 241-243).

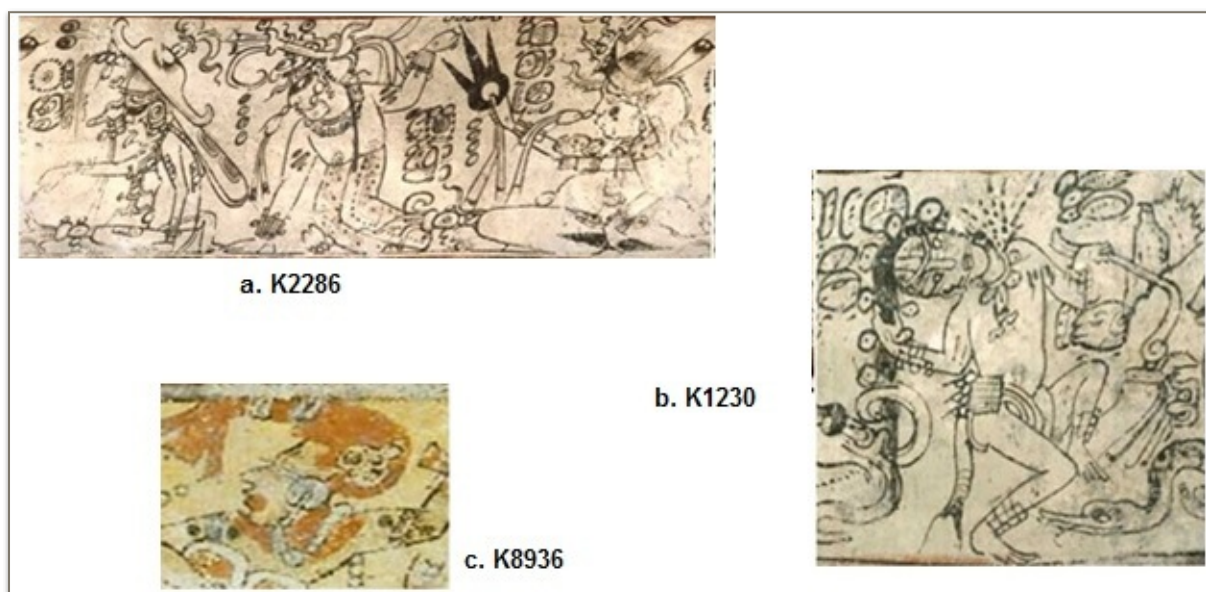
Aunque no hay información tan precisa sobre los mayas de la época del contacto, pienso que es posible asumir en gran medida todas estas creencias nahuas cerca del cabello y las uñas ya que se trata de consideraciones contrastadas también en la zona cultural de América del Norte, y, como he señalado al inicio, compartidas por la mayoría de las culturas. Entre otras cosas porque se basa en gran medida en hechos empíricos: un cabello largo negro y espeso es reflejo de una persona joven y vital, y, no tanto, en caso contrario, cuando es ralo y escaso.

El cabello presenta variaciones entre los *way* que lo pueden tener, los hombres y los esqueletos. Estas variaciones no son baladíes ya que son consistentes con la imagen de cada *way*, y lo más interesante, varían entre unos y otros. Ello es debido a la importancia que tiene el pelo en relación al ser que lo posee. Nace de la cabeza, el lugar del cuerpo donde, en toda Mesoamérica, se supone que reside uno de los centros anímicos de las personas, y, por extensión de las entidades ontológicas que utilizan la metáfora visual del cuerpo humano como expresión. Uno de los rasgos más sobresalientes de *Akan* que se decapita es su larguísimo cabello que suele

---

<sup>127</sup> Sahagún menciona a menudo que los descendientes son los cabellos y las uñas (en especial de los abuelos). Y también son su sangre y su imagen. Es decir, parece que el *tonalli* que pasa de generación en generación aparece en el cuerpo como cabello, sangre y uñas (Furst 1995: 126).

llevar sujeto, formando una larga trenza, anudada con lazos o cascabeles (Figura 303b). El pelo largo, liso, negro y sin cortar es sinónimo de vigor y juventud, por lo que el mensaje que se está queriendo transmitir es la voluntad de acabar con una vida joven y vigorosa de forma voluntaria. El cabello de los otros “*akanes*” es largo, pero recogido en lo alto de la cabeza (Figura 303c). Ello hace que la vista del espectador no se fije tanto en el pelo, al contrario de lo que sucede con el *Akan* que se decapita donde parte de la fuerza de su imagen reside en su cabello.



**Figura 303.** El cabello de los way del grupo *Akan*. a. El K2286. El pelo ralo y sin vida de *Mok Chih*, y el pelo de punta de Hombre Glotón; b. Fragmento del K1230 en el que *Akan* lleva el largo cabello recogido en una trenza. c. Fragmento del K8936 en el que *Jatz'on Akan* y su largo cabello enrojecido recogido en lo alto de la cabeza.

Llama la atención el pelo de los otros dos way humanos relacionados con el entorno de *Akan*, Hombre/Muerte Glotona y *Mok Chih*. Ambos tienen un cabello escaso, reflejo de lo que representan, dos tipos de muerte relacionada con el consumo de pulque. Hombre Glotón o bien no lo tiene, o bien lo lleva corto y de punta (Figura 303a), como si le estuviera saliendo. Cuando se le ve a *Mok Chih* éste es ralo y pegado a la cabeza. Es decir son semejantes porque son cabellos escasos y reflejan la enfermedad, pero se han querido marcar las diferencias entre uno y otro porque, aunque no podamos aproximarnos al por qué, ambos son la imagen de dos tipos diferente de muerte. Es, por tanto, un cabello que denota que hay poca fuerza vital en el cuerpo<sup>128</sup>.

<sup>128</sup> Es un hecho que está reflejando falta de proteínas o de vitamina A y C, lo que se traduce en decaimiento, ceguera nocturna, dolor en las juntas y facilidad para agarrar enfermedades; un claro síntoma de debilidad de la energía o la esencia del sujeto, que en la zona Mesoamericana se asocia a la pérdida del alma (Furst 1995: 127).



Antes de pasar al pelo de los esqueletos voy a fijarme en el que tiene otra entidad que, aunque no es un way, sale de Venado Serpiente. Me refiero al dios *Wuk/Ik' Si'ip*, posiblemente el temible patrón de los way animales, además de dios de la caza en otros contextos. Su pelo está en contraste con el del grupo de los “*akanes*” y refleja el entorno al que pertenece. Así este dios, cuando emerge de Venado Serpiente es joven y su cabello aparece negro, corto y rizado, algo que no es habitual en la iconografía de los personajes que aparecen en el arte maya, siempre más en la línea del pelo largo, espeso y lacio de *Akan*.

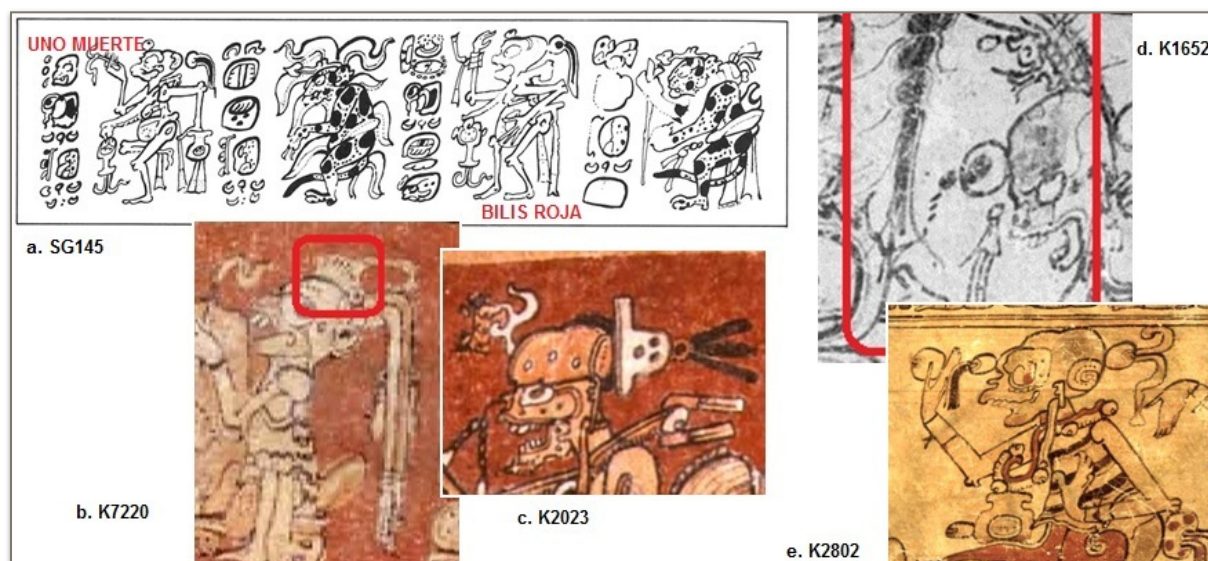


**Figura 304.** El cabello de *Wuk/Ik' Si'ip*. a. K531; b. K8727.

Este tipo de pelo rizado considero que es el reflejo del medio al que pertenece este dios, la selva, el bosque, una propuesta basada en la coincidencia y contraste entre los distintos tipos de cabello que refleja la iconografía maya clásica, pero, también, en la iconografía del Centro de México que presenta a los seres “salvajes” con cabellos cortos y rizados (López Luján, comunicación personal 2006).

En cuanto a los esqueletos, curiosamente ninguno de ellos ha renunciado a tener unos pocos pelos que salgan de su cráneo. Pero son distintos en cada way, un detalle que revela, una vez más, la importancia del cabello como una de las partes del cuerpo que transmite más información acerca del estado en que se encuentra su poseedor. Muerte Apestosa, el way que está siempre sentado ante una hoguera en

la que arden restos humanos (Figura 305b), tiene unos pocos pelos de punta, casi se diría que lleva un peinado al estilo de la cresta de los *mohawks*.



**Figura 305.** El pelo de los esqueletos. a. SG145; b. Fragmento del K7220 con Muerte Apestosa; c. Fragmento del K2023. Muerte Venado; d. Fragmento del K1652, con Muerte Fuego en el Centro sentado, con el cabello negro recogido por una banda anudada en la coronilla que tiene un *k'awil* o un “dios bufón”<sup>129</sup>; e. Fragmento del 2802. Muerte Fuego en el Centro calvo.

El tipo de cabello y su posición siempre sentada coinciden con el mismo tipo de cabello y sedentarismo de Hombre/Muerte Glotona, un hecho a constatar pero del que no es posible deducir una interpretación consistente, solo dejar constancia de ello, añadiendo que Muerte Apestosa y Hombre Glotón o el Tapir Jaguar, su “némesis” animal, coinciden en sus apariciones en el K927 y K7220.

Uno Muerte (Figura 305a) en cambio mantiene su cabello, no muy largo, lacio y escaso, aunque nada que ver con, por ejemplo, con las gruesas trenzas de *Akan* que se decapita. Lo lleva sujeto en lo alto de la cabeza con un adorno típico de los esqueletos: una cinta hecha con varios nudos. Es el cabello que se encuentra en los cuerpos enterrados que todavía lo conservan en parte. Muerte Bilis Roja (Figura 305a) que baila siempre a gran ritmo masajeándose el vientre, lleva el pelo en un recogido igual al de Uno Muerte.

El pelo de Muerte Venado está en la línea del de Muerte Apestosa, corto, pero no le sale de punta y se podría afirmar, contemplando con detenimiento el K2023 (Figura 305c), que es negro y ondulado, al estilo del cabello de *Wuk/ik' Si'ip*, pero

<sup>129</sup> Se trata de una pequeña cabeza que llevan muchos *ajaw tak* en sus bandas en la cabeza. En un principio se bautizó al icono como “dios bufón” porque parecía que llevaba el gorro de los bufones de la Edad Media. Más tarde se demostró que ese rasgo iconográfico se derivaba de un motivo vegetal (Fields 1991).

más escaso. Finalmente, Muerte Fuego en el Centro puede mostrarse sin pelo (K2802 [Figura 305e], K1256) pero, cuando lo tiene, es largo, liso y escaso, recogido en la coronilla por la tela haciendo nudos y, en una ocasión, lleva un “dios bufón” en ella, como en el K1652 (Figura 305d) demostrando la voluntad de representarlo como a un *ajaw* de la muerte.

En definitiva las imágenes muestran el pelo que se supone debe corresponderse con los esqueletos: escaso, lacio y sin vida, con la excepción de Muerte Venado que es muy escaso, pero negro y ondulado.

### **3.2.3. GESTOS Y POSICIONES DEL CUERPO**

Este es un apartado complejo de investigar ya que, aunque algunos de los gestos parecen obvios y universales en todas las culturas, como la sumisión: cabeza inclinada o cuerpo arrodillado ante alguien en una posición superior, no siempre son tan fáciles de identificar y cada cultura tiene sus propios códigos. Nuevamente nos encontramos ante la ausencia de información escrita asociada a los gestos en la cultura clásica maya, y, aunque se han hecho intentos de definirlos y de clasificarlos (Benson 1974; Ancona *et al.* 2000), es arriesgado otorgarles un significado. Por estas razones voy a mencionar los que tienen un significado más general, y algún otro, tan peculiar, que merece ser anotado con vistas a que en el futuro se pueda avanzar en este campo.

#### **3.2.3.1. La danza**

Las cerámicas con el *way* suelen transmitir sensación de ritmo y movimiento, debido a que la posición del cuerpo más común es la de la danza, que puede tener un ritmo lento, o ser frenética (Figura 306a). Bailan hombres, animales y esqueletos por igual.





**Figura 306.** La danza. a. Fragmento del Vaso de Altar de Sacrificios con el baile frenético de Jaguar Rojo; b. Muerte Venado baila sentado en el K791; c. Fragmento del K8733 donde bailan el tapir y el venado.

También existe la posición de estar sentado danzando, tal como ha determinado Looper (2009: 100), siendo las posiciones de los pies, quietos o en movimiento, las que determinan si se está bailando o descansando. Esta en cierto modo contradictoria posición de estar sentado y bailando la vemos en el personificador de Muerte Venado del K791 (Figura 306b), donde además, se acompaña con el sonido de su caracola. De todos los esqueletos las danzas de Muerte Bilis Roja en los K771, K5084 (Figura 307), y SG145 reflejan el movimiento intenso y festivo que encierra parte del significado de este way, sin duda una expresión visual de enfermedad centrada en la zona abdominal, posiblemente patologías del hígado, la vesícula o el vientre

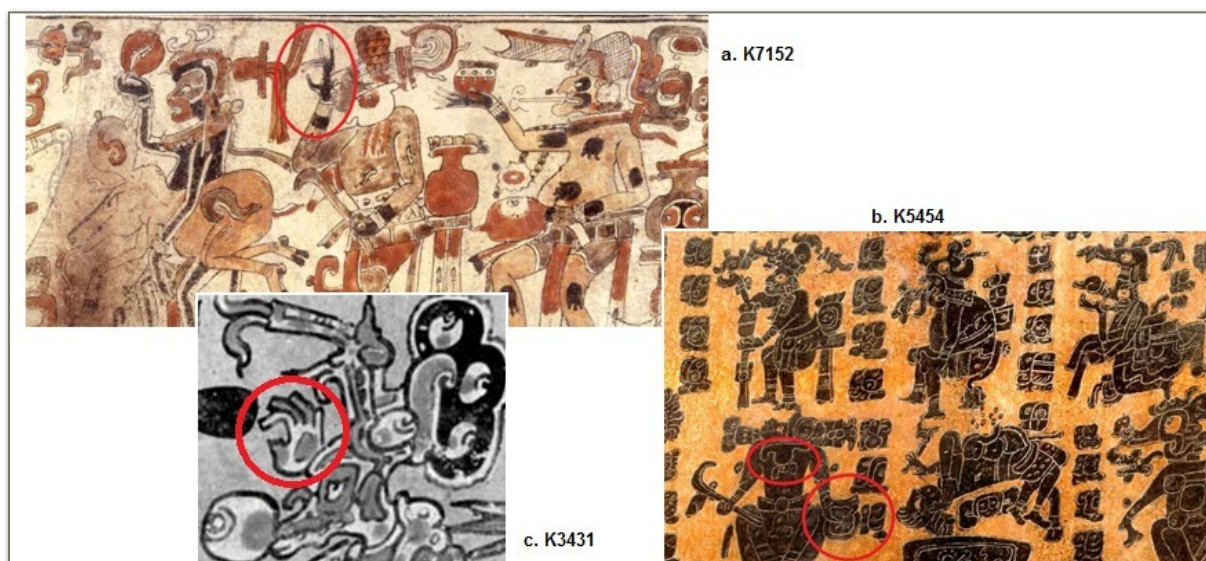


**Figura 307.** La danza de Muerte Bilis Roja que, en el K5084, baila, riendo, entre el Zorro y el Jaguar.

### 3.2.3.2. Los signos con las manos

Me voy a fijar en uno, los dedos de la mano que pone *Akan* y que se asemejan a los cuernos de un venado. Lo hace en dos ocasiones, en el K7152 y K5454 (Figura 308a y 308b). Son dos vasos con una temática muy similar, y en ellos *Akan* aparece decapitado con su cabeza sobre un tintero (K7152) o sobre un sombrero de cazador como el de Muerte Venado (K5454), pero en ambos casos junto a *Mam* con atributos de escriba y el *way* “venado con vegetación en boca”, que deja salir unos tallos tiernos del *Ficus cotinifolia*, el árbol del que se extrae el papel.

Hay que señalar que Muerte Venado está en el K3431 (Figura 308b) en vez de con sus habituales cuernos de venado, con una mano haciendo el mismo gesto que hace *Akan*. Además tiene un hacha incrustada en su bastón girada hacia su cabeza, en una posición idéntica a la que utiliza *Akan* cuando está listo para decapitarse. Es decir, pareciera que en este vaso se fusionan los significados principales de Muerte Venado y de *Akan*, al igual que sucede en el K7152, K5454, y K9091.



**Figura 308.** El signo de los cuernos. a. Fragmento del K7152, *Akan* haciendo el gesto de los cuernos con la mano; b. Fragmento del K5454, *Akan* sosteniendo la piedra con sus manos haciendo el signo del cuerno, y la cabeza sobre un sombrero de cazador, c. Muerte Venado lleva una mano en lugar de cuernos en el K3431.

Todo este conjunto de personajes e iconografía me sugieren que el sentido general de este gesto apunta a que hay suicidios rituales de *Akan* dentro de un contexto que implica al entorno boscoso. Es decir, el hábitat del Dios de la Tierra, un entorno que provee al hombre de plantas muy valiosas, como el amate mencionado,

una vegetación cuyo poseedor es el Dios de la Tierra y el icono del venado uno de sus símbolos más importantes<sup>130</sup>.

### **3.2.4. PARTES DEL CUERPO QUE SE INTERCAMBIAN**

Este es un apartado basado en los rasgos iconográficos de los way animales que presentan una iconografía que pocas veces se limita a la que se corresponde con su imagen en el mundo natural. Es una manera de diferenciar a los animales cuando se presentan como tales y cuando lo hacen como seres mitológicos. La mayoría de las veces, cuando se trata de esto último, refleja a seres híbridos, que buscan, con la ayuda de partes del cuerpo de otros animales, transmitir complejos conceptos en una sola imagen, lo que la dota de un gran poder sintético capaz de, con un solo golpe de vista, reflejar un elaborado entramado conceptual.

#### **3.2.4.1. Las orejas**

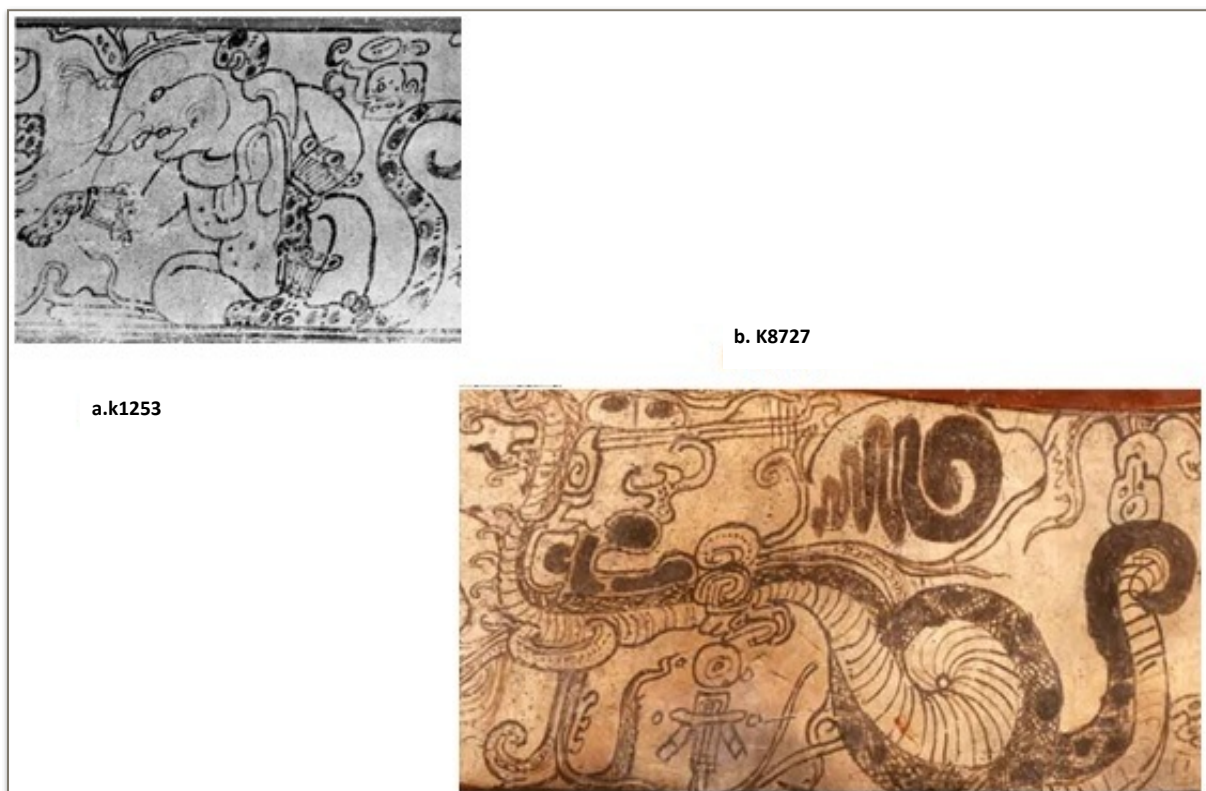
Es el rasgo que más se “presta”, en particular la del jaguar, la del venado y la del perro. Caso aparte es la oreja del coatí que presenta siempre una que no se corresponde con la suya natural, y que refleja posiblemente una patología parasitaria propia de las selvas de la zona maya.

La oreja representa al sentido del oído, por lo que es la expresión visual de lo que ello significa. Gracias al oído entendemos (en el sentido de oímos) la realidad circundante, por lo que las diferentes orejas reflejan distintos modos de entender la realidad y su utilización por otra entidad confiere a ésta la de su poseedor original. Dentro de este préstamo de orejas se dan matices diferentes. Unas se llevan de forma permanente (Figura 309), como la del jaguar del Tapir, y la de venado de la serpiente Venado Serpiente.

---

<sup>130</sup> Lopes y Davletshin (2004) señalan que el signo de los cuernos del venado (T291) suele estar incluido en los nombres de personajes humanos poderosos, divinidades y seres sobrenaturales, como el way *Chihil Chan* o *Ik' Si'ip*, y han propuesto un valor fonético para el mismo: la sílaba *xu*.





**Figura 309.** Orejas ajenas permanentes. a.K1253, las del jaguar en el tapir; b. K8727, las del venado en la boa.

En los demás ejemplos su presencia es contextual, es decir, solo aparece esporádicamente caso del pecarí, el perro y el coatí en el K927, todos con las orejas de este último (Figura 310a). Otro ejemplo es el jaguar llevando la oreja redondeada del perro en el K1376 (Figura 310b) y donde también está el perro. Algo que tiene lógica porque perro y jaguar comparten ciertos hábitos: son nocturnos, depredadores y carnívoros, y de hecho parece que hay un way que adquirió permanentemente los rasgos de uno y otro, el “perro jaguar”.



**Figura 310.** Orejas según el contexto. a. En el K927 pecarí y perro llevan las del coatí; b. En el K1376 jaguar y perro llevan las de este último.

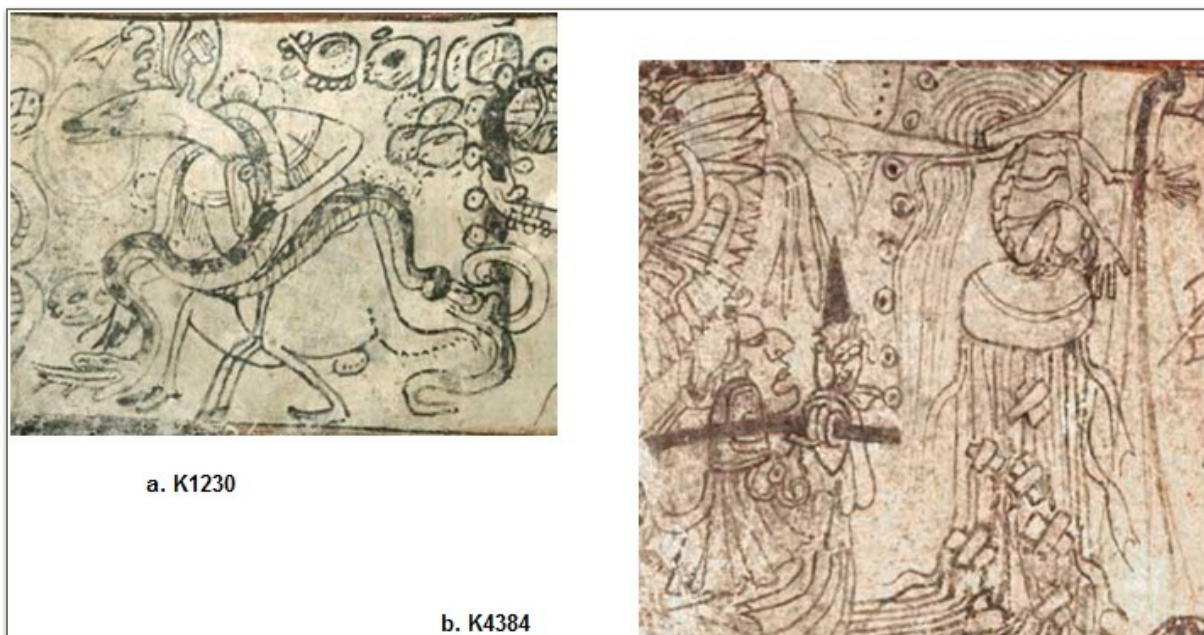
Finalmente están las orejas de venado que utiliza el Mono Araña (Figura 311a).



**Figura 311.** Las orejas “temporales”. a. El Mono Araña en el K1203; b. El joven del K4012, junto al lecho de muerte del Señor de los Venados y la Caza, muy posiblemente *Wuk/Ik’ Si’ip* aunque no aparezca su nombre en la cerámica.

La iconografía deja patente que son de “quita y pon” porque están engarzadas en las suyas propias dejando constancia de que se trata de un préstamo temporal y que no se trata de una fusión entre ambos animales. Este mismo tipo de orejas “temporales” también las llevan unos jóvenes con diademas de venados, se supone que familiares del Señor de los Venados, que atienden a éste en su lecho de muerte (Figura 311b).

Las orejas del venado, tanto las suyas como las que presta a otros way tienen un icono, el *kab* o unas tiras cruzadas. El signo *kab* significa “tierra” (Kettunen y Helmke 2010: 104), mientras que las tiras son una incógnita. No se trata de bandas cruzadas, siempre lineales y en cartuchos. Son dos tiras de tela o de papel entrecruzadas que, de momento, carecen de significado. Es un signo que solo aparece en las orejas de animales representados en vasos de estilo “códice”, al contrario que el *kab*, que aparece en otros estilos. Por el contexto en que se muestran se puede deducir algo de su significado (Figura 312).



**Figura 312.** Orejas con bandas cruzadas. a. El venado del K1230; b. La diarrea del esqueleto del K4384.

Así las vemos en los venados y monos cuando están agresivos, y en el Dios de los Venados cuando está muriendo y en las de los jóvenes que le acompañan en esos momentos (ver Figura 311b). Fuera del contexto de las orejas solo he encontrado un icono similar en una tremenda diarrea que afecta a un esqueleto sin cabeza en el K4384 (Figura 312b). Vistos estos antecedentes es posible que estas tiras tengan una connotación negativa en cuanto a la muerte como poseída y en el contexto general en el caso de *Wuk/ik' Si'ip*, o la agresividad hacia otros que demuestran el Mono Araña (ver Figura 311a) y el joven venado de ojos proyectados y con una serpiente de cascabel al cuello (Figura 312a).

El signo del *kab* es posible que signifique “tierra” en un contexto específico, la tierra del entorno salvaje, del bosque, ya que la llevan venados y serpientes que son seres emblemáticos de este entorno y porque, también, este signo aparece como una marca en la cara, quizá un tatuaje, en personajes con tocados de animales salvajes en el grupo de escenas en estilo códice conocidas como “La Confrontación” (ver Figura 313b) en las que se escenifica el encuentro entre seres pertenecientes a un entorno “salvaje” y otros que pertenecerían al “civilizado” ya que aportan un vestuario y unas ofrendas o regalos propios de este entorno (Robicsek y Hales 1981: 71-74; García Barrios *et al.* 2005; García Barrios 2006).





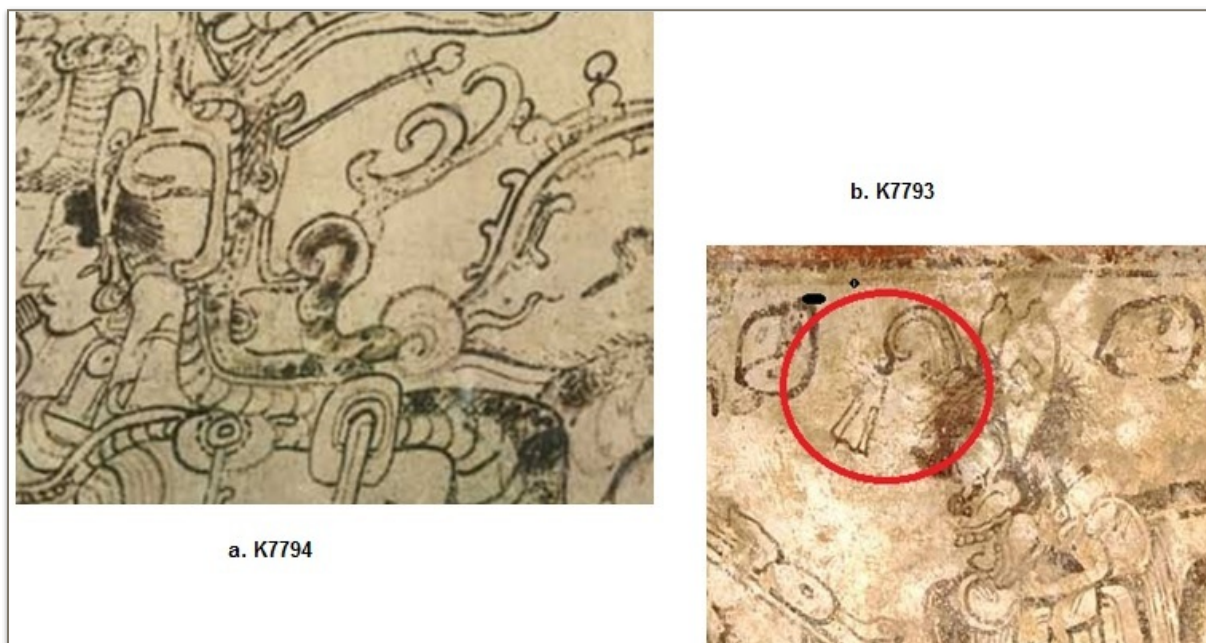
**Figura 313.** El signo *kab*. a. En el espacio del interior de la tierra en el K2772; b. En el rostro de un guerrero con tocado de ave rapaz en el K1338; c. En la oreja temporal del mono araña del K1181; d. En la oreja del venado del K2023 de estilo Uaxactún-el Zotz; e. En la oreja de Venado Serpiente en el K7794.

Sin embargo en este último contexto el bucle del posible *kab* está “abierto” hacia la derecha del espectador, mientras que el de las orejas y la tierra lo hace hacia la izquierda, un detalle que quizá pueda tener repercusiones en su significado. Este tipo de marcas en las orejas de los venados parece que tuvo su máxima incidencia en el estilo “códice”, ya que los venados tienen el *kab* en otros estilos. Pero en el primer estilo, además, hay una constante: los venados jóvenes llevan las tiras cruzadas (ir a Figura 312a), mientras que Venado Serpiente siempre lleva el *kab*, lo mismo que *Wuk/ik’ Si’ip* cuando emerge de él (Figura 313e).

En cuanto a las que llevan los monos de modo temporal, cuando aparecen perezosos y rascándose la cabeza tienen el *kab* (Figura 313c), mientras que cuando están haciendo muecas llevan las tiras (ver Figura 311a). Fuera del contexto de los cuerpos los *kab* se ven en lo que es el interior de la tierra, marcando ese lugar y, quizá también, adjetivando los acontecimientos que se suceden en el interior (ver Figura 313a).

### 3.2.4.2. Los cuernos del venado

Es un rasgo iconográfico que sigue la pauta marcada por las orejas de este animal: forman parte sustancial del cuerpo de serpiente de Venado Serpiente, y son un adorno cuando los lleva el Mono Araña. (Figura 314).



**Figura 314.** Los cuernos del venado. a. En el K7794, la serpiente de Venado Serpiente; b. El K7793 muestra al Mono Araña con unos cuernos de pega adornados con una borla.

Estas dos manifestaciones se pueden apreciar con facilidad comparando las imágenes de estos dos way. Se ven unos cuernos gruesos y nervudos que salen de la cabeza de la boa (Figura 314a), mientras que los cuernos del mono son finos, sin los puntos que caracterizan a los materiales rugosos en el arte maya, y pueden estar adornados con una borla (Figura 314b).

### 3.2.4.3. La cola

A lo largo de la revisión de las imágenes se ha visto que se intercambian las colas del jaguar y del mono araña. Se trata siempre de “préstamos” permanentes, consustanciales con el way que las lleva. La cola es un apéndice del cuerpo que tiene importancia en muchas culturas y que es definitoria de la categoría de animal en la oposición hombre-animal, ya que el primero es el único mamífero que no la tiene, probablemente porque la perdió en el proceso evolutivo. Por otro lado, y por su posición y forma en el cuerpo de los animales junto a la zona genital puede aludir sutilmente al comportamiento sexual y a la descendencia y, prolongando más su cadena de simbolismos, a la herencia.

En iconografía maya la cola tiene gran importancia y aparece en distintas posiciones y con distintos signos o elementos iconográficos añadidos. Entre los primeros está el T535, un icono que representa a un signo *ajaw* del que emana

fuego y que se conoce con el sobrenombre de “*ajaw* de fuego”<sup>131</sup>. Su traducción está pendiente de ser descifrada, pero parece que su significado está vinculado a la descendencia por vía masculina, algo que tiene sentido en el caso de su posición en la cola de los animales, y podría estar indicando que la esencia del *way* o la posibilidad de acceder a ella, es una cualidad que se trasmite por vía masculina de padres a hijos, es decir, que se hereda. Las colas que llevan el T535 son las del jaguar y, en ocasiones, las de Venado Serpiente, aunque en este caso predominan las pequeñas cabezas de *K’awiil* que, como propusieron convincentemente Valencia y García Barrios (2010: 235-261), “funcionan” como si ese *way* fuera una prolongación del pie de este dios serpentino. En cuanto al T535 parece referirse más a la herencia y su forma de transmisión que a una posesión divina, con lo que se abre la posibilidad de que el poder tener o acceder a una entidad *way* fuera una prerrogativa de determinados linajes y que se heredaba, algo que explicaría, en parte, el por qué algunos sitios y sus gobernantes poseían el *way* y otros no.

Ahora bien, no todos los *way* tienen el T535. La presencia alternativa del *K’awiil* permite elucubrar la existencia de dos tipos de *way*, los vinculados al T535 y los que lo hacen con el dios, así como un tercero, los que no tienen ninguno de estos elementos en su apéndice. Las colas con el T535 son las del jaguar y las del Tapir Jaguar que siempre tiene la cola del felino. Las del *K’awiil* son las de Venado Serpiente y, en ocasiones, las del Coatí Cola de Fuego cuando se está comportando como un *Wuk/Ik’ Si’ip* ante un plato de comida o tocando su caracola.

---

<sup>131</sup> El T535 también puede aparecer junto a la cabeza, en concreto en la zona occipital, un lugar del cuerpo humano donde, por ejemplo, los nahuas pensaban que se concentraba el *tonalli* y podía salir al exterior.





Figura 315. Signos en las colas de los way. a. K5070, el Tapir Jaguar lleva el T535; b. En el K8727 Venado Serpiente lleva el mismo T535; c. Espejo en la cola de Venado Serpiente, K531; d. Una cabeza de *K'awiil* en la cola de Coatí Cola de Fuego del K4116.

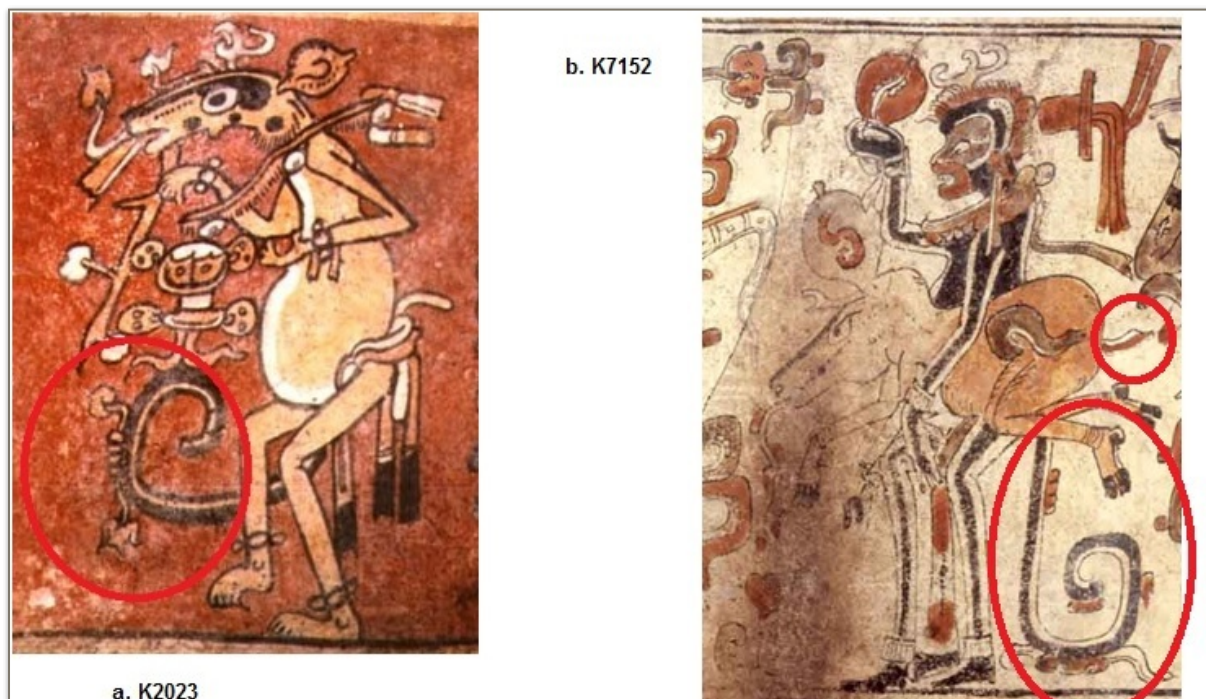
Resumiendo, la iconografía señala que el T535 está en las colas de jaguar, mientras que las pequeñas cabezas de *K'awiil*<sup>132</sup> o algunos de sus rasgos iconográficos están en la cola de las criaturas serpentinas o de way que se estarían comportando como tales, como es el caso del coatí en determinados contextos que apuntan a episodios de humor ritual. Estas cabezas del dios remiten a que su pie es en realidad la serpiente, que parece haber adquirido una entidad *cuasi* independiente de su poseedor (Valencia y García Barrios 2010: 254).

La otra cola que forma parte integral de un cuerpo que no es el suyo es la del mono araña. La lleva siempre un venado que tiene también las manos de los monos y del que brota vegetación a través de su boca (Figura 316a). Se reconoce porque es larga, negra, y termina en un gran bucle, que anuncia su capacidad de poder manejarla como si fuera un brazo y una mano<sup>133</sup>. Este hecho, más el detalle de vegetación o iconos *te'*, “madera”, junto a la cola de mono, demuestra la vinculación de este apéndice con la vegetación arbórea, ya que se trata de una cola prensil, que funciona como si tuvieran un quinto brazo.

<sup>132</sup> Valencia y García Barrios (2010: 253) proponen que este signo *ajaw* con fuego es una manifestación de *K'awiil* o de los espejos con fuego que se ven en las colas de mamíferos y serpientes.

<sup>133</sup> Es un detalle que sirve para poder diferenciar este tipo de cola de mono con una posible imagen en la que el venado podría tener la cola larga que tuvo en tiempos míticos, tal como dice el *Popol Vuh* (Recinos 2000) acerca de las colas de la mayoría de los animales.

En el K7152 (Figura 316b), un mono araña está bailando con un “venado con vegetación en boca”. El K7512 es una danza ritual, a través de la cual es muy posible que estas dos entidades intercambiaran partes de sus cuerpos ya que el mono tiene los cuernos del venado y el sombrero de cazador de venados, solo que puesto del revés, demostrando que se está ante una situación anómala cuyo sentido último se escapa ante la ausencia de un texto aclaratorio.



**Figura 316.** La cola del mono araña. a. El venado del K2023; b. El mono que baila en el K7152. Tiene la misma cola con vegetación que el venado del K2023, y el venado que lleva en brazos tiene la cola corta propia de estos mamíferos.

#### 3.2.4.4. Las extremidades

Es el último rasgo iconográfico que intercambian los way animales. En realidad están intercambiando su pisada, algo que tiene mucha importancia para todos los pueblos americanos y que es una de las muchas evidencias que sirven para clasificar a los animales (Kent Reilly, comunicación personal 2006). Las entregan el jaguar y el mono, pero antes de entrar en ellas voy a mencionar brevemente la importancia que tiene la impronta del venado, apoyada en distintas narrativas populares, para resaltar la trascendencia de las huellas en toda la zona cultural mesoamericana. Hay que señalar que el venado nunca presta sus huellas, aunque él sí recibe las del mono cuando se trata del venado “con vegetación en boca”.

La importancia de la pisada se manifiesta en la huella que deja sobre la Tierra, porque refleja el impacto del individuo sobre ella. Es conocido el caso de las huellas del venado, que dejan una impronta similar a la de la vagina de la mujer y que ha sido un recurso utilizado en la narrativa oral maya para tornar fértil algo que no lo es, caso del cuento que recoge que la Luna no podía tener relaciones sexuales con el Sol porque no tenía órganos sexuales hasta que éste solucionó el problema arrojándole un venado que dejó su huella impresa en ella (Thompson 1930: 129). Un significado asociado al venado que le otorga un matiz de género ambiguo, ya que siempre se destaca iconografía de sus cuernos, algo exclusivo de los machos. El venado, cuando está junto a la serpiente, siempre tiene sus pezuñas muy marcadas, reflejando su capacidad procreadora y fértil (Figura 317a).

Otro caso emblemático es la huella del jaguar, que produce un temor inmediato cuando se observa sobre la tierra, y llevan sus patas el tapir y el coatí (Figura 317b). El primero las tiene siempre, reflejando que es parte integral de su ser, mientras que el coatí las lleva casi siempre (Figura 317a). No cabe duda de que las patas del jaguar están destinadas a conferir al tapir y al coatí, animales tímidos y poco agresivos, la fiera y carácter depredador y nocturno del jaguar.

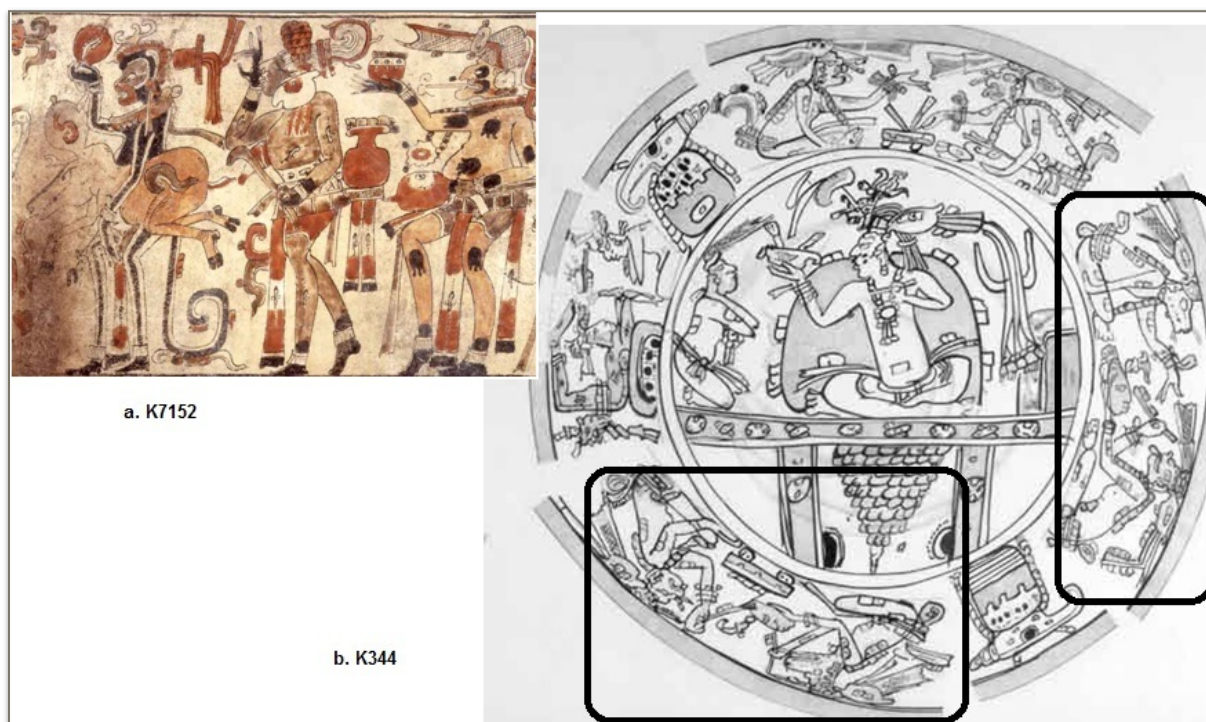




**Figura 317.** Las patas del jaguar. a. K3812 donde están juntos el tapir y el coatí, ambos con sus extremidades del jaguar; b. El K927 donde el tapir sigue con sus patas de jaguar y el coatí tiene las suyas.

Como he señalado con anterioridad, el venado puede tener las manos de los monos, y lo hace en su versión “con vegetación en boca”, donde también asume la cola del mono araña a la vez que expulsa ramas del árbol del amate por la boca. Una situación que se refleja en los monos escribas y que pudo tener una narrativa y un ritual vinculado al way, algo que apoya en la existencia del K7152 con el mono bailando con un venado que expulsa tallos de amate junto con *Akan* con su cabeza sobre un tintero y el Dios N con tocado de red de los escribas y un pequeño códice en la mano (Figura 318a).

Y, fuera del contexto del way, hay ejemplos en los que el motivo central de la cerámica es un escriba, y en las escenas secundarias se puede ver a venados conversando con monos, indicando el reconocimiento y que el origen último, al menos de los materiales, que permiten el desarrollo del conocimiento y de las artes de los hombre residen en el entorno de la selva (Figura 318b).



**Figura 318.** El venado, el mono y la escritura. a. Fragmento del K7152; b. Dibujo del plato K344 con un escriba ocupando el centro del mismo, sentado sobre un trono o banco que se apoya en la tierra, y rodeado de motivos de códices con tinteros, un acróbata, dos monos conversando y dos escenas de diálogo entre un mono artista y un venado, ambas en recuadro.

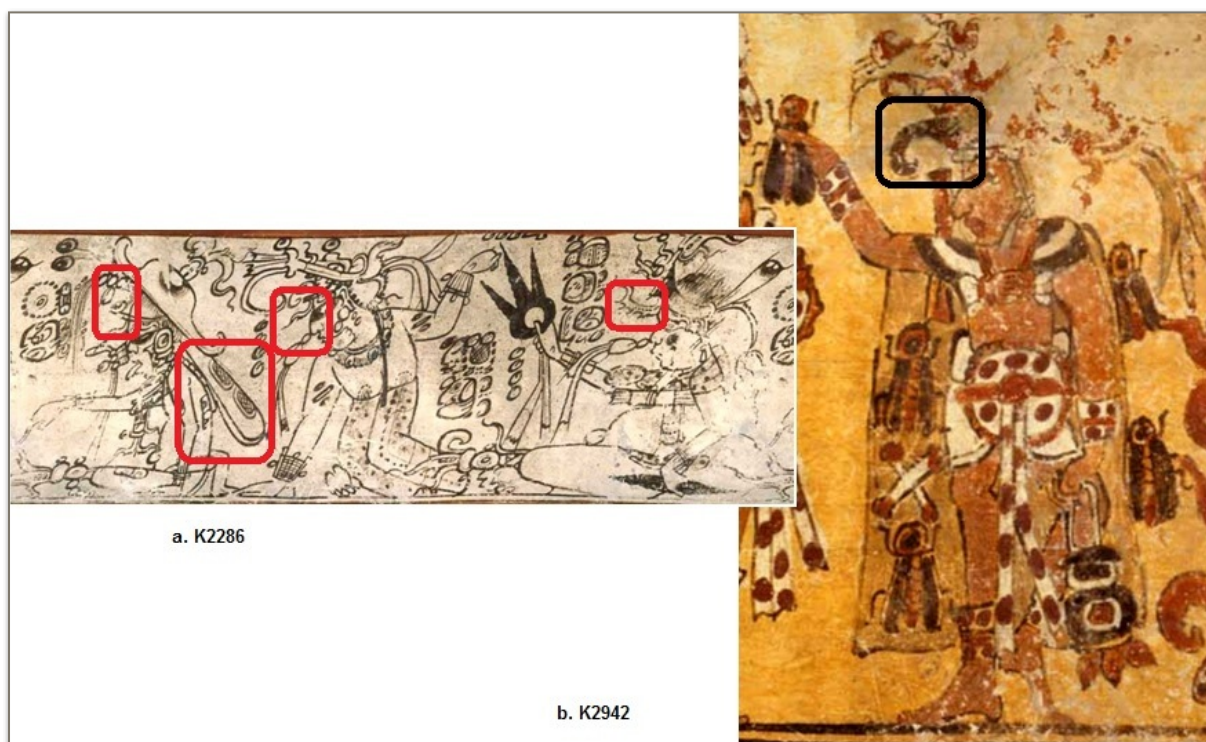
### 3.2.5. ELEMENTOS QUE BROTAN DE LOS CUERPOS DEL WAY

Una característica del way, especialmente de los animales, es que de sus cuerpos pueden brotar o “salir” elementos que no se corresponden con el comportamiento natural de ellos.

#### 3.2.5.1. Antenas y alas de insecto

Se trata de dos rasgos emblemáticos de los insectos, aunque sin poder especificar de cuales: las antenas y las alas. Les salen de la cabeza a *Mok Chih*, Hombre/ Muerte Glotona y la “Señora *Akan*” (Figura 319). El hecho de que, en algunos ejemplos, haya abejas junto a *Mok Chih* invita a suponer que antenas y alas sean de abeja, pero realmente no hay nada que lo indique con seguridad. Las abejas, al contrario que ciertos insectos, no tienen, en principio, connotaciones de muerte y su posible presencia en el cuerpo de estos way implica que, o bien no lo son, o bien tienen un matiz letal, puede que relacionado con el consumo del balché en exceso ya que las jarras que tiene *Mok Chih* son muy grandes (se necesita ingerir grandes cantidades de balché para emborracharse) y el Hombre Glotón está embotado de

comer o beber. En todo caso está claro que a estos way, en caso de duda, se les puede identificar por esta antena.



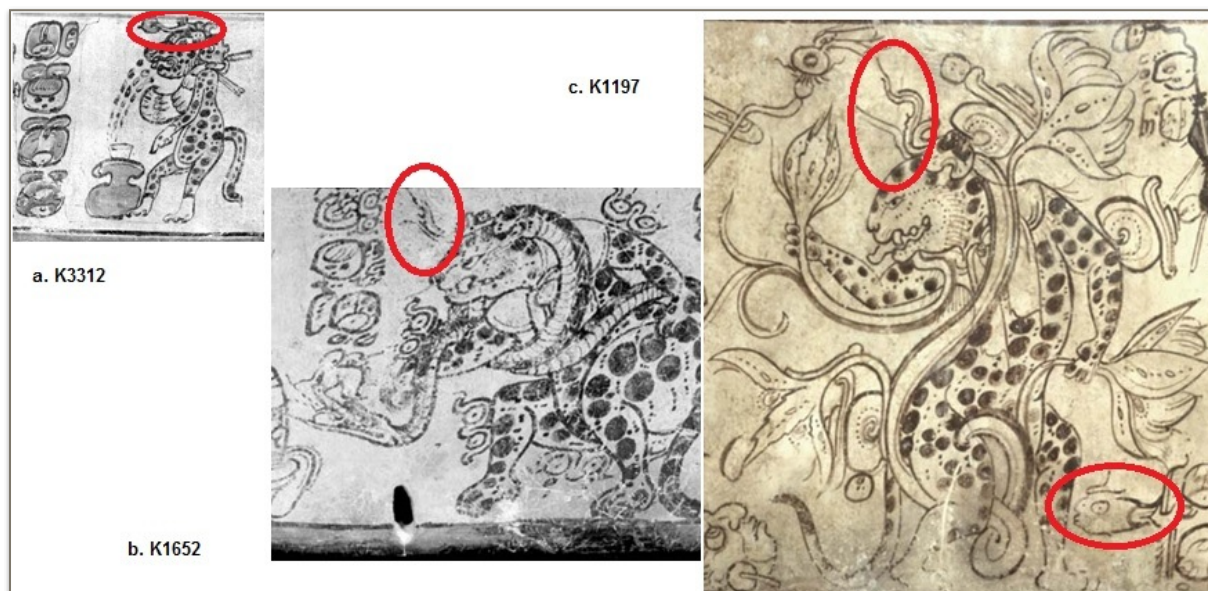
**Figura 319.** Antenas y alas de insecto. a. Los tres way del K2286 tienen las antenas y *Mok Chih* un ala de insecto; b. Ejemplo de *Mok Chih* en el K2942 con abejas y una antena en su tocado.

### 3.2.5.2. Nenúfares de la cabeza

Esta planta aparece muy a menudo brotando de la cabeza del jaguar. Es un motivo que remite a la vegetación primordial ya que su comportamiento es extremadamente plástico para simbolizarlo: surge desde el fondo de las aguas estancadas cuando estas están calmadas y calientes, cubriéndolas de un manto de vegetación formado por sus hojas extendidas salpicadas por flores de distintos colores.

A su vez, y por crecer en aguadas y cenotes, tiene una asociación con el Inframundo, porque estos lugares son uno de sus portales, entradas al mundo de los muertos, algo a lo que remite en gran medida la iconografía del way. Su engarce en la cabeza del jaguar también es lógico, porque éste es un mamífero al que gusta el agua y que espera junto a ella a sus presas cuando acuden a beber. El que el lirio de agua esté brotando de la cabeza del jaguar dota a éste de un carácter muy vinculado a lo que sería una de las entradas al Inframundo, confiriéndole un posible carácter de guardián y de poseedor de esa entrada, algo basado, en parte, en su iconografía como Jaguar del Agua, rugiendo dentro de un círculo de agua.





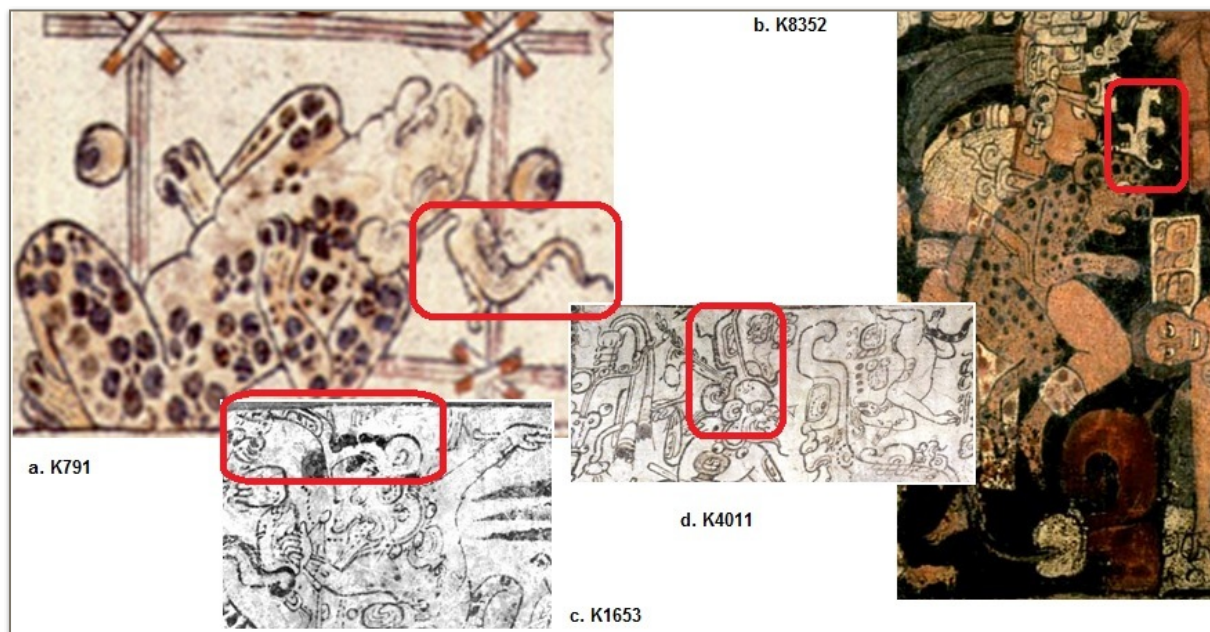
**Figura 320.** El nenúfar en la cabeza del jaguar. a. En la cabeza del “jaguar del enema” tal como se ve en el K3312; b. En el K1652 se ve, muy incipiente, en la cabeza del Jaguar de las Estrellas que golpea; c. En el K1197 tiene el mismo brote en la cabeza pero jugando en el fondo del agua, como muestra el pez, con una planta de nenúfar.

Es un rasgo iconográfico que presenta casi siempre el jaguar, aunque no todos los jaguares tienen el nenúfar, ya que de un grupo de ellos salen conchas, pero es también un icono relacionado con el agua, por lo que no cabe duda de que el jaguar tiene una vinculación muy profunda con el agua y el crecimiento de la vegetación en ese entorno específico, añadiendo, además, un carácter primordial, tan propio de esta planta, al significado del jaguar. La asociación del nenúfar con el jaguar lo presenta como el *way* primordial, el primer *way*, un “título” que encaja con la frecuencia de sus apariciones, su majestuosidad y fiereza, y la variedad de otros *way* con los que se relaciona tanto de forma directa como a través de sus rasgos físicos prestados: la cola, la oreja, los ojos y las extremidades.

### 3.2.5.3. Conchas

Se trata de un solo tipo de concha y brota de la cabeza del jaguar. Está con un espejo oscuro de obsidiana pulida, una alusión a la oscuridad y a la noche, o con un icono de bandas cruzadas, similar al que aparece en los cartuchos de las bandas celestes. Éstas hacen referencia al cielo nocturno, por lo que las bandas pueden referirse a un fenómeno astronómico o a un tiempo específico dentro del ciclo nocturno. En todo caso, tanto el espejo de obsidiana como las bandas tienen un significado general compartido referido al binomio oscuridad/noche, aunque cada una con su matiz que es lo que queda por precisar.

La concha no es un rasgo iconográfico muy habitual en la cabeza del way jaguar y solo lo lleva cuando está siendo abatido ante un entramado con signos de muerte (Figura 321a), o cuando, en brazos de un sujeto con tocado del Dios del Agave se dispone a saltar sobre una víctima que yace en un altar (Figura 321b).

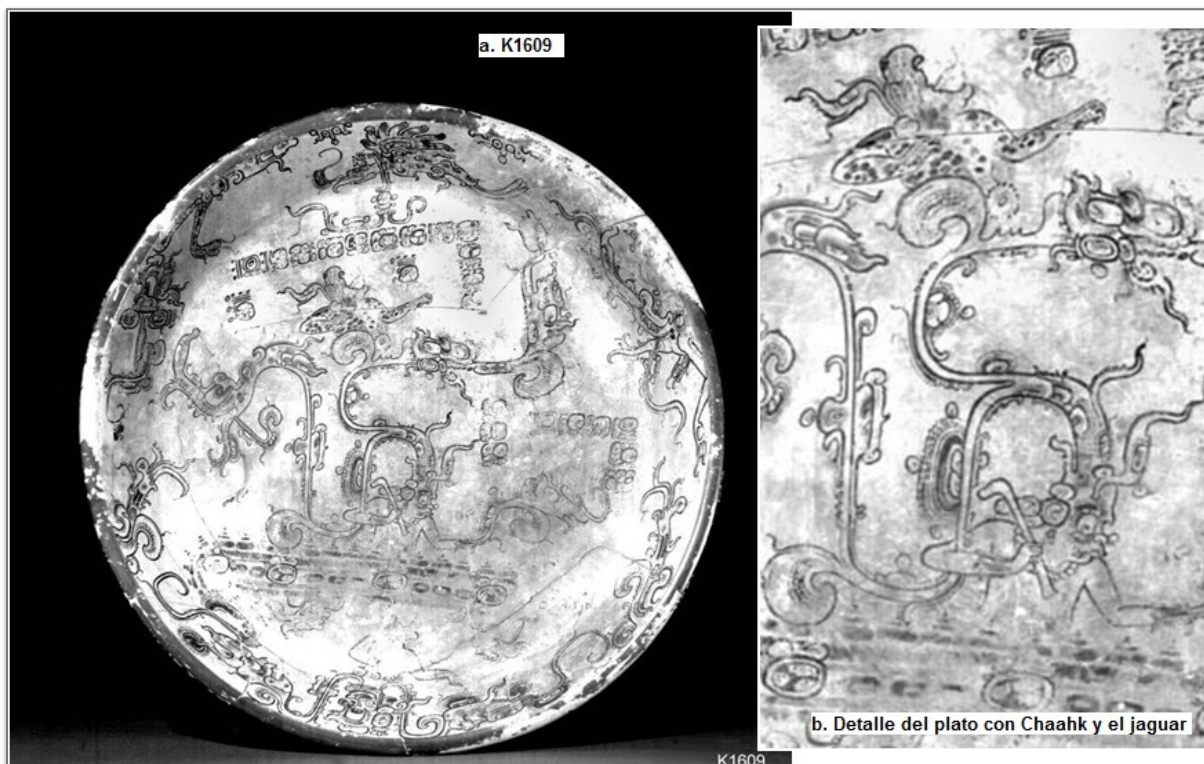


**Figura 321.** La concha en la cabeza del jaguar. a. En el K791; b. En el K8352 dispuesto a saltar sobre un sacrificado; c. En forma de diadema en la cabeza de *Chak* en el K1653; d. El dios con la misma diadema en el K4011 que recoge una versión del mito del “*unem bahlam*”.

Es el mismo tipo de concha que lleva el dios *Chak* en ciertas ocasiones, aunque, en su caso, podría ser una diadema (Figura 321 c y d). Se ve en los momentos en que participa en el mito del “*unem bahlam*” y cuando interactúa con los way en los K8609, K1653, K1197. Algo que puede implicar que, cuando la lleva, los significados del jaguar y del dios se entrecruzan.

En el magnífico K1609 (Figura 322) se establece una relación explícita entre *Chak* y el jaguar. El dios lleva la diadema de concha y está surgiendo de las aguas, las mismas en las que también está el jaguar en otros ejemplos. De su cabeza surge una gran emanación de materia jalonada de “*akbales*”, y, de ella, o sobre ella, está el jaguar rugiente con la concha en su cabeza, indicando que el jaguar participa, de algún modo, de la esencia del dios cuando lleva la diadema y su hacha, es decir, cuando se muestra agresivo, tal como es la personalidad del temible jaguar.





**Figura 322.** El K1609. a. Vista del plato; b. Detalle del *Chak* con su cuerpo en el agua, y con su cabeza con la diadema y un brote de materia a partir de su cabeza, jalonado con signos *akbal* y en el que está integrado el jaguar.

Amén de compartir ese temperamento en determinadas ocasiones, cabe la posibilidad, y gracias a la traducción del texto junto a *Chak* en el K8608 (García Barrios 2008: 386) como *way*, que este vínculo facilite que un aspecto del dios *Chak* pueda ser susceptible de tener una manifestación como una de estas entidades (Figura 323).



**Figura 323.** El K8608.

Aunque sea difícil determinar a partir de la iconografía el tipo de relación entre *Chak* y el jaguar, las imágenes demuestran que ésta existió, que fue de un carácter



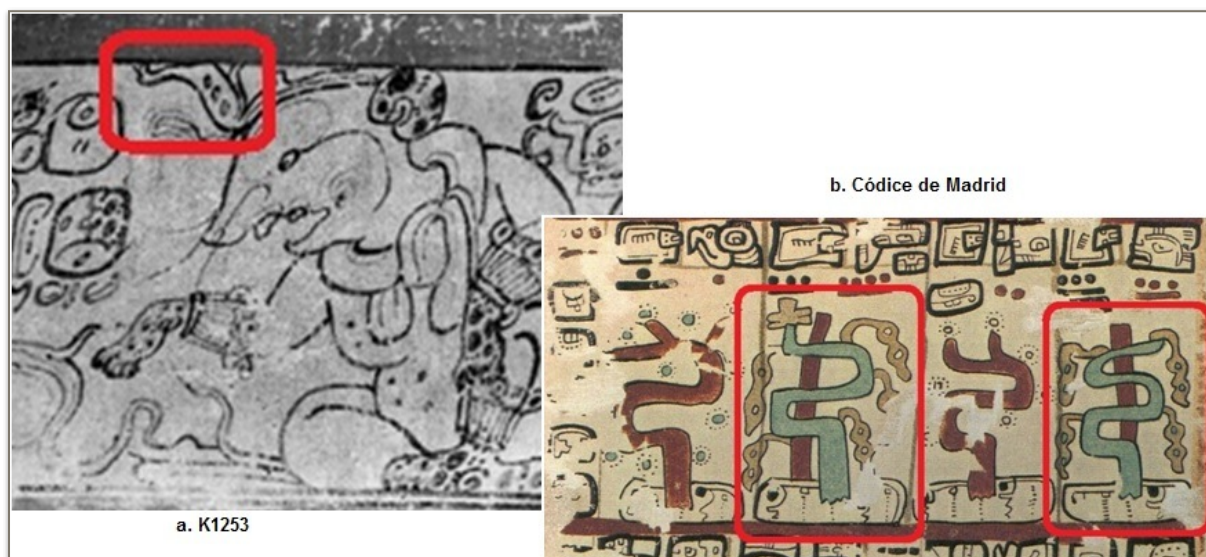
profundo, y cuya conexión última se encuentra en la vinculación de estos dos seres con el agua primordial. Se expresa, además de en la presencia conjunta en el K1609 de contenido mitológico, en que el dios lleva en determinados contextos un emblema en la cabeza que es parte integrante de la esencia del jaguar, la concha.

#### **3.2.5.4. Plantas leguminosas de la cabeza**

Son un elemento iconográfico que brota de la cabeza del Tapir Jaguar. Este way, que tiene muchos rasgos del jaguar, parece haber incluido en su significado el poder tener plantas que broten de su cabeza, como hace el jaguar con los nenúfares. En sus apariciones el Tapir Jaguar tiene vegetación o incipientes signos de madera brotando de su cabeza. La mayoría de las veces son hojas que, por su vínculo con el jaguar y su semejanza con las que le salen a este felino, se ha sugerido que son nenúfares, aunque no se puede certificar con seguridad.

Sin embargo hay un ejemplo en el que se ha puesto empeño en dejar constancia que le está brotando una planta leguminosa, reconocible por la vaina y las semillas que contiene en su interior. Las legumbres, en concreto los frijoles, sin duda eran parte muy importante de la dieta de las poblaciones prehispánicas, por lo que no es extraño que aparezcan en iconografía. Otras plantas leguminosas que tienen importancia para los mayas contemporáneos son las que proveen sombra, en especial el árbol de la guaba, también llamado “mono” o “rabo de mico” y que protege a los frágiles árboles del cacao de los calores extremos, un hecho que no puede menos de recordar al way Mono Araña con un saco de semillas de cacao en su cola.

Las leguminosas no son muy habituales en iconografía del Clásico Tardío, pero sí que tuvieron un espacio importante dentro de los Códices Posclásicos, en concreto en el Códice de Madrid, donde aparecen en varias páginas, surgiendo de la tierra junto con otros vegetales, y con una iconografía similar a la que presenta la planta que sale de la cabeza del Tapir Jaguar.



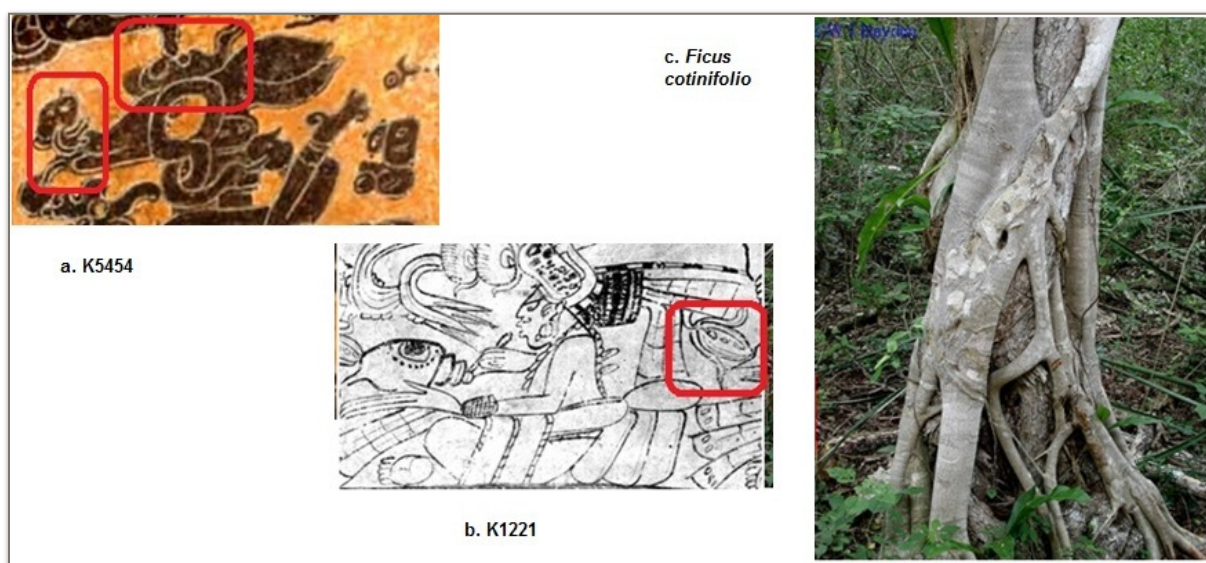
**Figura 324.** Las leguminosas. a. El Tapir Jaguar del K1253; b. Fragmento de la página 26 del Códice de Madrid en la que se ven dos legumináceas surgiendo de la tierra y alternando con otra planta que tiene flores estilizadas. La leguminácea está creciendo en torno a un palo por lo que podrían ser frijoles.

No cabe duda de que un segundo significado del way es su relación con el concepto de “tierra”, una interpretación circunscrita a los way de cuerpo animal ya que pertenecen al concepto del bosque/selva, lugar de origen de todas las plantas y que, de este modo, alarga se cadena de significados y emplaza al way en un tiempo primordial y a ser, en cierto modo, remanentes de esos tiempos remotos con toda la carga de prestigio y ancestralidad que supone para quien lo posee.

### 3.2.5.5. Plantas por la boca del venado

Le surgen cuando se trata del venado “con vegetación en boca” que tiene la cola y las manos del mono araña con lo que, a ser emblema de la selva, se le une la del árbol, puesto que la cola va acompañada por signos de madera y con hojas. Por tanto es lógico que le surjan plantas, siempre jóvenes y siempre de su boca, parejas a su imagen, la de un venado joven sin rasgos de muerte salvo los que puede llevar de modo no permanente como collares de ojos de quita y pon. Las plantas que le salen son de compleja identificación, pero, hay una que posiblemente es del árbol del amate, un árbol del que se extraía la pulpa para hacer papel. Se reconoce porque es el mismo tipo de hoja que, en ocasiones, exhiben los escribas en sus tocados (Figura 325b). También, cuando, aparecen en la boca del venado, hay referencias a la escritura, como los tinteros, o, incluso, un códice, como en el K7152 y K5454 (Figura 318 y Figura 325a).

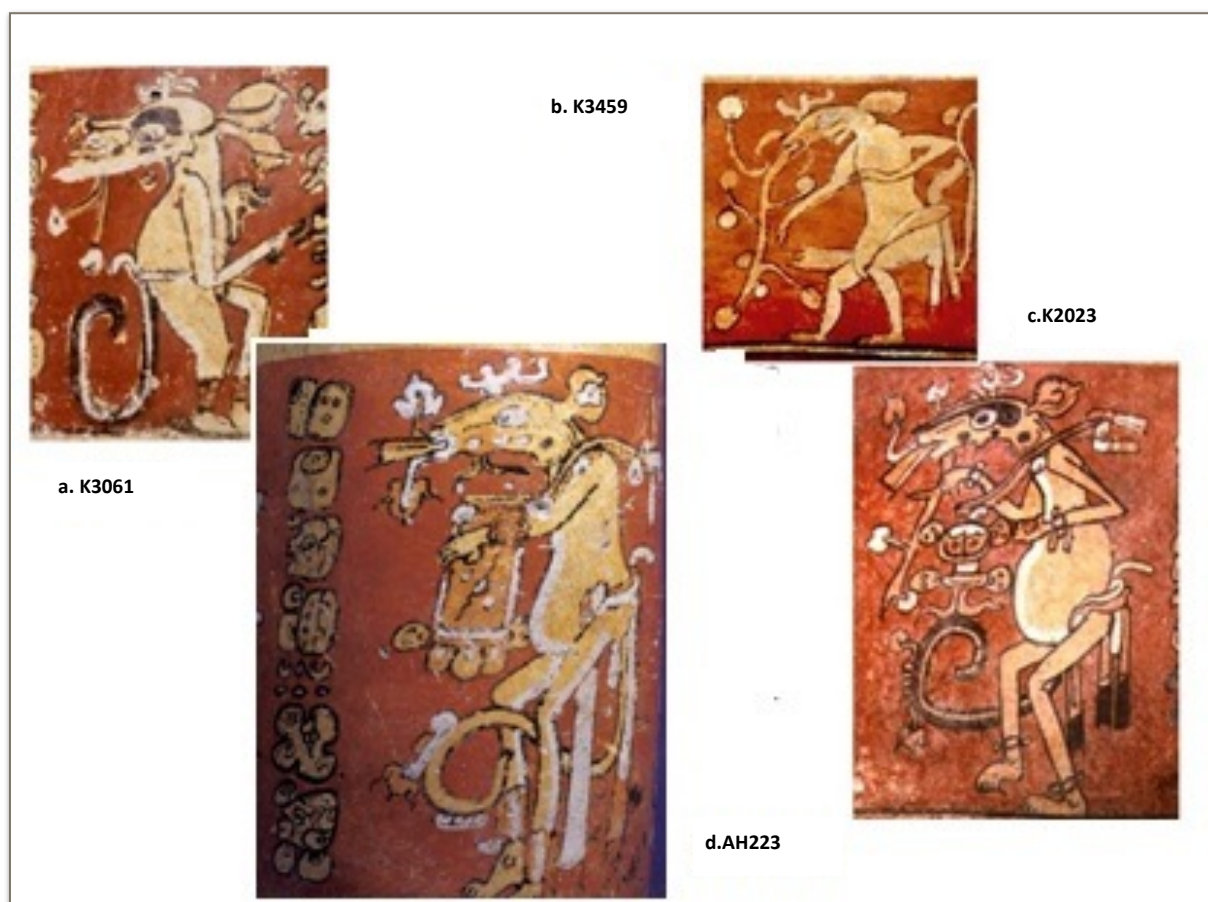
Por otro lado hace buena la frase “somos lo que comemos”, repetida varias veces en el capítulo precedente, porque el venado es un gran consumidor de los higos del amate, lo mismo que el mono, del que lleva la cola, y otro animal al que se ve en contextos de escribas, el murciélago. Monos y murciélagos contribuyen a la dispersión del amate, el *Ficus cotinifolia* (matapalos), un árbol que crece de arriba abajo, desde la copa de otro árbol que le sirve de huésped, y al que acaba estrangulando una vez que llega al suelo y hunde sus raíces en la tierra (Figura 325c). Monos y murciélagos comen los higos en la frondosidad de las copas de los árboles, y sus semillas quedan ahí depositadas a través de sus heces, haciendo posible que este fenómeno de crecimiento “a la inversa” pueda suceder.



**Figura 325.** La vegetación que brota del venado. a. El venado del K5454 con una rama de amate saliendo por la boca y un tintero en su cabeza; b. Una hoja similar en el tocado de un escriba que sujeta un tintero; c. El *Ficus cotinifolia*, un árbol que crece desde la copa agarrado a otro, al que estrangula al llegar al suelo y hundir en él sus raíces.

El resto de los “venados con vegetación en boca” tienen otras plantas jóvenes naciendo de su boca (Figura 326), pero ni la planta ni el contexto ayudan a identificarlas. Parece que las que brotan del venado del K2023, K3061 y K3459 son similares: unas ramas terminadas en elementos blancos circulares.





**Figura 326.** Otros brotes del venado. a. K3061; b. K3459, c. K2023; d. AH223.

Es muy difícil identificar a estas plantas, pero de lo que si queda constancia es de la importancia del venado con relación a los árboles, no en vano en el Ritual de los Bacabs se mencionan tres árboles vinculados al venado, llamados *kante ceeh* (Cordemex 1980: 298) pero que tampoco están identificados.

### **3.2.5.6. Serpientes por la boca del venado. La serpiente de cascabel en la iconografía del way**

Es un rasgo presente en el momento en que el bulto que trasportaba Muerte Venado comienza a cobrar vida, el venado tiene sus ojos abiertos y una serpiente asoma por su boca. Este detalle iconográfico demuestra que, de los jóvenes way venados pueden brotar dos cosas: plantas y serpientes, y que las dos ocupan un nicho conceptual similar ya que ambas se renuevan cada año.

En el caso de la serpiente es posible afinar esta posibilidad porque en los ejemplos se deja claro que es una serpiente de cascabel por sus anillos (K927, K5152 [Figura 327b]), que crecen cada año, a la par que muda su piel. La serpiente

de cascabel tiene un lenguaje corporal agresivo en sus apariciones junto a los way, por lo que es lógico deducir que esa pequeña serpiente que brota del venado se convertirá en una entidad capaz de producir daño a través del veneno letal que es capaz de inocular a sus víctimas a través de sus colmillos. La serpiente de cascabel puede aparecer al cuello del jaguar o del venado. Cuando lo hace en torno al jaguar éste se presenta en dos de sus manifestaciones más feroces: Jaguar que golpea, y Jaguar de las Estrella que golpea. Los jaguares son similares, pero cambian ciertos aspectos asociados a la serpiente y a los compañeros de escena.

Cuando es Jaguar de las Estrellas sus compañeros de escena son otros way (K1230, K1652, K2284, K5632). Como Jaguar que golpea la serpiente no tiene las estrellas, y, o no hay víctimas, o tienen cuerpo humano (K1256, K3057, K1653, Figura 327d). La explicación más sencilla a este fenómeno estaría en que los way coinciden, y quizá se enfrentan, en un espacio propio de ellos, la noche, y quizá en un entorno preciso en el que las estrellas tienen un papel relevante, algo que no sucede cuando el jaguar golpea a los humanos. En todo este proceso de agresividad la serpiente parece ser un añadido más a la que es propia del jaguar, que tiene siempre un objeto en la mano con el que va a golpear.

La otra aparición de la serpiente de cascabel es al cuello de un joven venado que tiene los ojos proyectados en espejos (K1230 [Figura 327c], K8733), con las orejas con tiras cruzadas, y que solo aparece en estilo “códice”. Es un way que se diferencia de los otros venados con características similares en que éstos proyectan sus ojos, están humanizados, la oreja tiene el *kab*, y no tienen la serpiente y están en estilo Uaxactún-El Zotz.



**Figura 327.** La serpiente de cascabel y el way. a. En el K1901 saliendo de la boca del venado; b. En el K5152 con los anillos visible y siendo la cuerda (uno de los simbolismos compartidos de la serpiente) del bulto del que surge el venado; c. Al cuello del Jaguar de las Estrellas y de Venado con la visión proyectada en espejos; d. Al cuello de Jaguar que golpea con la piedra en el K1653.

El venado con la serpiente se muestra muy activo, en contraste con los otros way venados que bailan más pausadamente. Este comportamiento saltarín es propio de los venados cuando están en celo o cuando se defienden atacando con sus patas delanteras. A partir de las imágenes no se puede determinar cuál de los dos comportamientos estamos contemplando, pero lo que sí es cierto es que él observa una escena en la que está presente la muerte. Otro rasgo es el que sus anillos han sido sustituidos por cabezas de *K'awiil* o su espejo, o por anillos de ciempiés. En el primer caso el dios o una parte de su esencia tendrían el comportamiento estacional y letal de la serpiente de cascabel, y, en el segundo, visible en el K1230 (Figura 327b), el explícito matiz de muerte que imprime el ciempiés en sus apariciones.

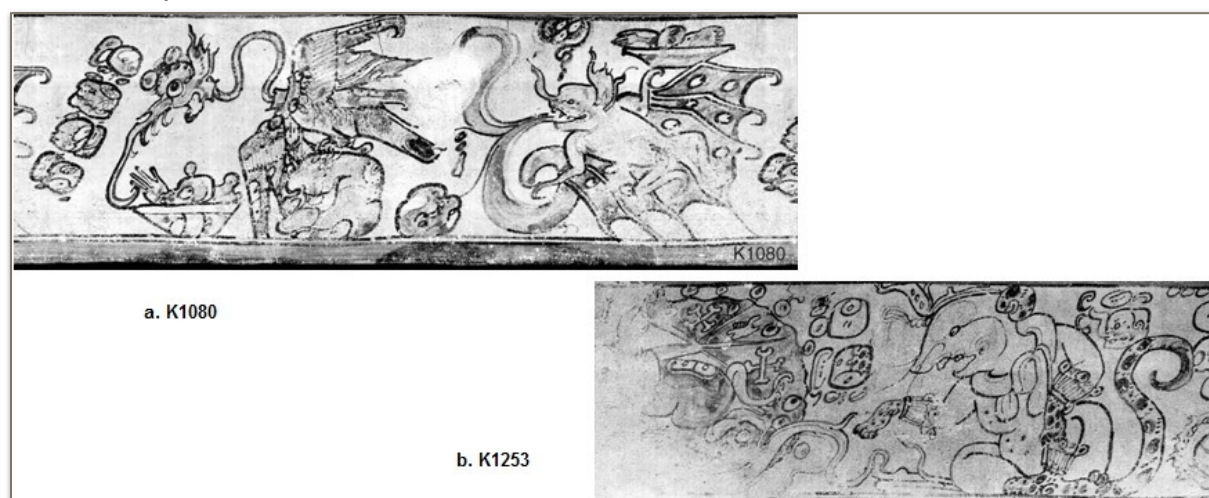
En el caso del venado, ni la serpiente ni él mismo son agresivos contra una tercera entidad, pero su actitud y la presencia de la serpiente suponen que el espacio al que ambos remiten, la tierra del bosque, es origen de determinados males y muertes y que, también, esa tierra, ese espacio salvaje, es capaz de visualizarlo en otras entidades y, quizá, o la vez, de proyectarlo a través de los espejos.



### 3.2.5.7. Fuego: el Murciélago de Fuego, Pecarí de Fuego, y Muerte Fuego en el Centro/ Muerte Iracunda

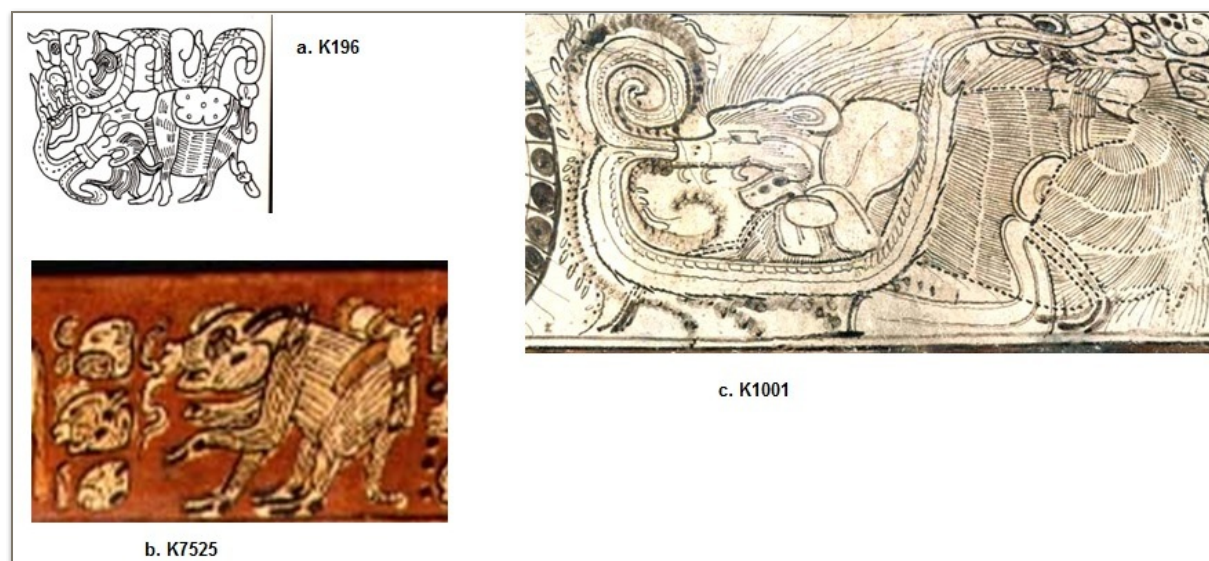
El fuego es una constante en el entorno de los way, que pueden aparecer en interior de llamaradas, caso del jaguar o de un hombre con rasgos de *Yax Bahlam*, o emitirlo desde distintas partes de sus cuerpos. Los way que proyectan fuego son dos animales, Murciélago de Fuego y Pecarí de Fuego, y un esqueleto, Muerte Fuego en el Centro/Corazón. También lo lleva Coatí Cola de Fuego, pero es un fuego que no sale de su interior, sino del T535 o del pequeño *K'awiil* que lleva al final de su cola, y que se verá en el apartado dedicado a los elementos iconográficos que completan la imagen del way.

El murciélago emite una gran llamarada por su boca (Figura 328) en todas sus manifestaciones como way, algo que les identifica como tales y lo diferencia de otras apariciones en iconografía del Clásico maya donde se les ve a menudo en el entorno de los escribas y artistas. La llamarada también está ausente en la imagen de *Akan* cuando tiene alas o está vestido con la piel negra del murciélago (K3395, K8936, K1490). Es, por tanto, parte esencial del murciélago como animal way. El resto de su iconografía remite a la muerte ya que sus alas negras están con dibujos de ojos, huesos o mandíbulas, por lo que ese fuego que sale de su interior no cabe duda de que es letal. También ayuda a identificarlo como tal el contexto en que aparece: junto al ave *Koko* que se posa o se acerca a un muerto (K1080, K2716), junto con otros way vinculados a la muerte y a la enfermedad (K1211). Sus genitales masculinos están siempre bien visibles, un detalle que puede referirse a su “animalidad”, pero, también, a que es la imagen de la lascivia y el comportamiento sexual excesivo propio de este mamífero que vive rodeado de su harem de hembras.



**Figura 328.** El fuego del murciélago. a. En el K1080; b. Junto al Tapir Jaguar en el K1253.

El otro way que emana fuego es el pecarí (Figura 329), y lo hace de una de sus partes corporales más emblemáticas, la nariz.



**Figura 329.** El fuego del pecarí: a. Vaso tallado (dibujo de Linda Schele) en el que el pecarí, situado bajo una serpiente de cascabel, tiene un *k'in* sobre su lomo y emite una gran llamarada; b. El K7525; c. Enorme llamarada saliendo de su nariz, acompañada de los cabellos de su cabeza erizados, reflejo de su actitud agresiva. Tiene oreja de perro, un animal que tiene una fuerte vinculación con la muerte.

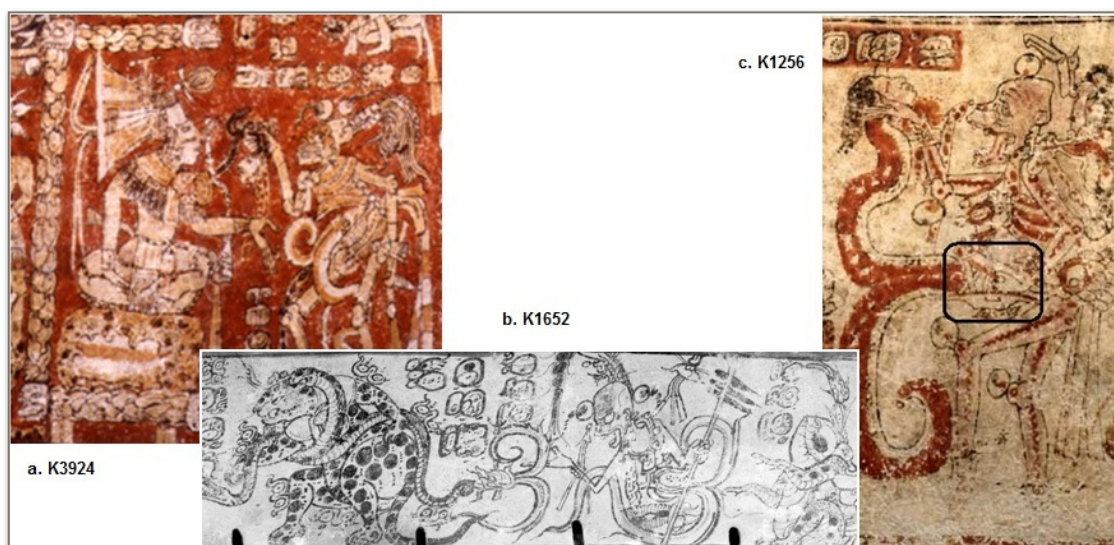
El pecarí ruge y emite un tremendo sonido por la nariz cuando está furioso, y es ahí donde reside la clave del significado de su fuego. Hemos visto al estudiar su imagen que el pecarí, en contextos ajenos al way está muy relacionado con el Sol a través del signo *k'in* que puede llevar sobre su persona. Un signo que remite al Sol diurno y que también se traduce por calor e ira, con una transliteración como *k'i[h]n* (Kettunen y Helmke 2010: 172). Creo que tiene ambos significados en el caso del pecarí, porque es un animal que gruñe y emite calor cuando está irritado, momento en el que ha sido representado como way. La única excepción a este temperamento iracundo es en el K7525, y ahí solo emite una pequeña bocanada de humo. Todos estos indicios apuntan a que el fuego del pecarí es la manifestación en forma de una emoción, la ira.

Muerte Fuego en el Centro o en el Corazón<sup>134</sup> también emite una gran llamarada desde el centro de su cuerpo (Figura 330), más pienso que desde el ombligo que desde el corazón. Para ello me baso en la posición de salida de la llamarada, bajo las

<sup>134</sup> Su nombre es *K'ak' Ohl Kimi* en maya clásico. *Ohl* es el sitio del que emana este fuego, y puede traducirse por "centro", "corazón", o inalienablemente poseído (Kettunen y Helmke 2010: 177). Pienso que, y basándome en esta última traducción, Muerte Fuego en el Corazón o Centro es la esencia misma de la muerte, la cual brota de su interior y posee "inalienablemente".

costillas, y, especialmente, en el ejemplo del K1256 o del K3924 donde el fuego sale de dos platos entreabiertos situados claramente junto al ombligo. *Ohl* es un término que también puede ser poseído en tercera persona apareciendo como *y-ohl*. Tanto si está bajo la forma *ohl* o *yohl*, su significado se refiere a “interior” o “como en el corazón”, por lo que la traducción “centro” en el nominal de este *way* se le aplica entendido como un lugar en su cuerpo que define la cualidad más sobresaliente de su poseedor (Houston *et al.* 2006: 186).

Otra traducción dada a este *way* es Muerte Iracunda, basada en una posibilidad apuntada en el caso del pecarí, en el sentido de que el fuego también puede tener una traducción que pasa de nominativo a adjetivo y en que el “fuego” se puede traducir por “ira”, y de ahí, “iracundo” (Sheseña 2010: 19). Cualquiera de las traducciones puede ser acertada y se corresponde con la iconografía de este *way*. El hecho fundamental para entender su significado es que es un fuego que sale del interior de su cuerpo (le transforme o no en una entidad iracunda), por lo que es un fuego letal y destructivo. Un hecho que se basa en la misma imagen del esqueleto y en que siempre aparece con armas cortantes como hachas o lanzas con tres hojas de obsidiana, y bailando alegremente con una cabeza recién cortada. Es la imagen de una muerte violenta, que consume al difunto, y que disfruta haciéndolo. Es difícil de concretar a qué tipo de muerte se refiere, pero parece que la violencia está, al menos en parte, en su origen, máxime cuando se le representa junto al violento Jaguar de las Estrellas o a Jaguar que Golpea, sentado, pero incitando a los *way* jaguares a atacar a sus víctimas, enarbolando una lanza con tres cuchillas de obsidiana que reproducen, sobre la piel humana, las heridas del zarpazo del jaguar (Robicsek y Hales 1984: Figura 18).



**Figura 330.** El fuego de Muerte Fuego en el Centro. a. En el K3924 sale de la zona de su cintura mientras muestra una cabeza cortada al señor en su trono de jaguar; b. En el K1652 está sentado y emitiendo la misma llamarada; c. Bailando en el K1256 con otra cabeza, y sosteniendo dos platos a la altura de su cintura de los que sale el fuego.



### 3.2.6. LOS OJOS

Los ojos son un rasgo iconográfico muy importante en iconografía maya y pueden aparecer en torno a los cuerpos de distintos personajes, estar en jarras que posee *Itzamnaaj* (Figura 331), formar parte del entorno y del adorno (Figura 332a y 332b) y, por tanto, cualificar a los *way* para determinadas circunstancias. También hay ejemplos en que los ojos son los principales protagonistas del tema representado, lo que demuestra la importancia de este icono.



**Figura 331.** El K3462. a. La cerámica en la que se ha enmarcado el árbol en uno de sus extremos; b. Detalle del trono decorado con bandas celestes bajo el que se encuentran las jarras que, muy posiblemente, contienen ojos ya que se han colocado unos sobre ellas.

Una importancia que se traduce también en que tuvo su versión como un implemento ritual, un collar que reproducía los ojos, utilizado en danzas, en los que el poseedor humano entraba en contacto con su *way* (Figura 332c), es decir, emulando conscientemente la imagen de la entidad *way* tal como estaba concebida en el pensamiento maya. La imagen de *Itzamnaaj* sentado en un trono con dos jarras con ojos y junto a una diosa que es una de las manifestaciones de la Luna ya que agarra un conejo, está indicando que estos ojos tienen, al menos en una parte de su significado, la posibilidad de ampliar la visión en situaciones de oscuridad como la que refleja la presencia de la Luna.

Pero la cerámica tiene más información gracias al contexto que está representando. Junto al trono formado por bandas celestes se ve un árbol del mismo estilo que aparece en el K3007 (ir a Figura 185), y por el que suben y bajan distintos personajes, en este último caso los Gemelos, indicando que se trata de un conducto

entre realidades diferentes. Este tipo de árbol, junto con la presencia de ollas con ojos, indica que éstos son utilizados en contextos en los que se transita entre realidades diferentes y que su misión puede ser la de ampliar la visión del que los utiliza, tanto en el sentido literal de poder ver en la oscuridad como en el de proyectar la mirada.



**Figura 332.** El rasgo iconográfico de los ojos y sus distintas versiones. a. En el K9091 como icono que “flota” en el espacio por el que discurre la acción del way; b. En un fragmento del K1743 como un collar en torno al cuello del Pecarí de Fuego y del Tapir Jaguar; c. En el K791 como implemento ritual que emula la imagen del way representada en el K1743.

En conclusión, la existencia de la cerámica K3462 invita a pensar que el poder de proyectar y ampliar la visión reside, en última instancia, en *Itzamnaaj* y en su voluntad de entregar este don. Los way esqueletos se caracterizan por tener una especial predilección por estos ojos “suelos”, algo que, sin duda, es especialmente relevante para el significado de estas figuras cadavéricas. Pueden estar junto a cualquier parte de su cuerpo, como en la columna vertebral (Figura 333c), pero destacan los que están junto a la cabeza, y, de ellos, el que suelen llevar en el centro de su frente, una posición reservada a los signos de poder como pueden ser el “dios bufón” o el *K’awiił*. En el caso de los esqueletos están directamente en la frente, sin ninguna banda de por medio. Y de ellos sale, en algunas ocasiones, una emanación en tonos negros, una proyección de su mirada (Figura 333b). También pueden tener un segundo ojo en la parte posterior de la cabeza.

La interpretación más plausible de este rasgo es que este ojo en el centro de su frente está señalando su capacidad, su poder, para proyectar su visión dentro del mundo de la muerte, en definitiva el poder de clarividencia de estos way, una cualidad que comparten con otros viajeros de las realidades alternativas, los chamanes.



**Figura 333.** Los ojos en el contexto de los esqueletos. a. El K3431 donde el primer esqueleto lo lleva en la frente y el segundo en la nariz; b. Muerte Fuego en el Centro aparece en el K1652 con dos ojos con emanaciones, uno en la frente y otro en la parte posterior de la cabeza; c. Muerte Apestosa en el K1211 lleva un ojo en la frente y otros dos a lo largo de su columna vertebral.

Pero también indica que la situación de muerte en la que se encuentran, y que ellos encarnan, puede proyectarse “más allá”, posiblemente en los otros way que les acompañan en las escenas, puesto que, según han apuntado Houston *et al.* (2006: 167), la vista, en el pensamiento maya, es procreativa que hace que se reciba lo que proyecta el mundo exterior, pero, a la vez, cambia ese mundo a través del poder de la mirada. Para estos autores los ojos proyectados establecen una comunión entre el querer interno y el resultado externo. Es decir, los way esqueletos proyectan y crean la muerte que ellos representan.

Finalmente hay que señalar que en el K793 (Figura 334a) se recoge la capacidad que tienen los way o los poseedores de ellos, de poder “ver” o “leer” lo que esos ojos han contemplado. En este cuenco están representadas tres parejas sentadas con tocados de way, y todas están mirando con mucha atención algo que está entre ambos, en el suelo. La que nos ocupa (Figura 334b), un individuo con tocado de Tres Perros Blancos y otro con tocado de esqueleto (con ojos junto a su calavera), están contemplando un ojo humano dispuesto en el suelo del que emanan



unas líneas, posiblemente el reflejo de lo que han contemplado en otra situación espacio/temporal.



**Figura 334.** El K793 y el motivo del ojo. a. Panorámica general del cuenco; b. Detalle del instante en que el sujeto con tocado de way esqueleto contempla un ojo que emana sutiles líneas onduladas y que descansa en el suelo.

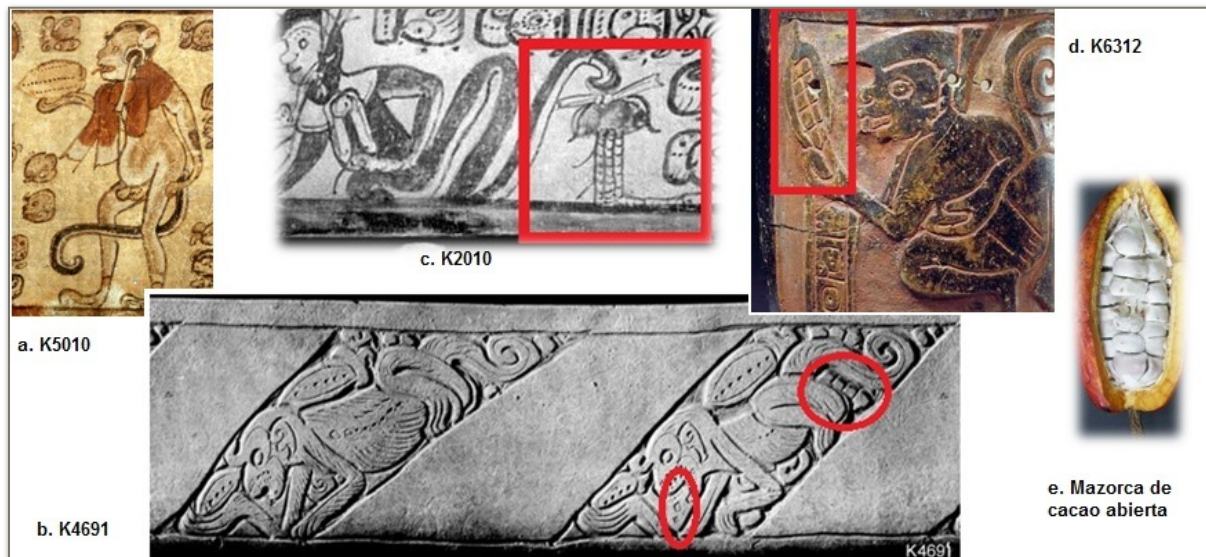
### 3.2.7. LA CARGA DEL WAY

#### 3.2.7.1. El cacao

El cacao es la carga del Mono Araña y del Mono Aullador, aunque cada uno lo hace de una manera diferente. Éste último lo lleva en la mano y, en vasos con los detalles cuidados al máximo, se deja patente la piel rugosa de la mazorca de cacao (Figura 335a). En cambio el mono araña aparece vinculado a sus semillas, que lleva en un saco cerrado en su cola, la misma que funciona como una quinta extremidad, pero que, al tratarse de la cola, podría adquirir un significado vinculado al simbolismo propuesto para ésta, es decir, a su reproducción y dispersión.

A ello se une también que se come las semillas, que defeca en otro lugar, contribuyendo a la mencionada dispersión de los cacaoteros. Estas cualidades sin duda fueron observadas por los mayas prehispánicos que ya dejaron constancia en

diversa cerámicas como en la K4691 (Figura 333b) donde en una mitad se ve al mono comiendo el cacao y en la otra escupiendo semillas y defecando por la zona anal, justo junto a la cola. Este ejemplo y otros de monos con cacao en las manos y en la cola han llevado a Ogata, Gómez Pompa y Taube (2006: 85) a proponer que los monos eran unos “dadores de cacao”.



**Figura 335.** El cacao y el mono. a. Mono Aullador en el K5010; b. El K4691 con el mono araña escupiendo y defecando; c. El way del K2010; d. Mono araña con una mazorca de cacao abierta en el K6312; e. Un fruto de cacao abierto.

El saco de semillas es un rasgo exclusivo del Mono Araña (K1181, K1203, K7993, K8733). Se sabe que son semillas de cacao porque en el K2010 (Figura 335c) el saquito está abierto y éstas están cayendo, siendo idénticas a las de una mazorca (Figura 335e) y a cómo se representan en el arte maya (Figura 335d)<sup>135</sup>.

### 3.2.7.2. Jeringas

Se trata de jeringas para ser utilizadas en la inserción de enemas. Consisten en una bolsa de piel con una cánula para favorecer su inserción. La llevan el “jaguar del enema”, *Akan*, y el ave híbrida de buitres, búho y ciempiés (Figura 336). El jaguar la utiliza ya que se le ve con la jarra donde está el líquido, o bebiendo directamente de ella. Incluso lleva un “babero de vomitar”, un babero hecho de cuentas que ciñe su cuello cuando está en situación de borrachera y que es similar, en cuanto a su tejido

<sup>135</sup> Existe al menos un ejemplo recogido en una cerámica de Chipoc, Guatemala, en la que aparece un mono araña con un cacao en la cola en lugar del saco que lleva cuando es way (ver Ogata *et al.* 2006: Fig.3. 10.a).

y textura, al tocado de los escribas, quedando patente, una vez más, la ambigua conexión entre intoxicación ritual y las artes de la escritura, la pintura y la escultura.



**Figura 336.** Las jeringas. a. El jaguar del enema en el K4922 la lleva en la mano y a la espalda se ve una gran jarra con pulque; b. *Akan* la sostiene en el K927 y vomita sangre; c. El ave la lleva en sus patas en el K1228.

*Akan* utiliza, al igual que el jaguar, el contenido de esas jeringas, especialmente en el K927 (Figura 336b). En cambio el ave no lo hace y, aunque no haya una imagen que lo haya recogido con detalle, parece que la va a insertar en el cuerpo de sus potenciales víctimas (Figura 336c). Al no haber constancia de ello también cabe la posibilidad de que este way represente un tipo de enfermedad (mortal por la iconografía que le representa), vinculada al uso excesivo de los enemas. Algo posible ya que su abuso puede conducir a la muerte o el coma etílico, y este pájaro casi siempre está junto a un humano en trance de muerte.

Ambos atuendos están en contextos en los que se bebe y se escribe, situación que tiene en el K1386<sup>136</sup>, su mejor exponente: un cuenco presidido por la divinidad del pulque y con esta planta representada, en el que aparecen diversas parejas de animales bebiendo y escribiendo (Figura 337).

<sup>136</sup> Es un cuenco que merece un extenso estudio por la cantidad de escenas y personajes que recoge, todas relacionadas con la ingesta de alcohol y la escritura, la pintura y el tallado de imágenes. Aparecen dioses como el del Agave y también se ve a *Hun Ajaw*. Para apreciarlo conviene verlo en detalle y agrandándolo después de acceder a él a través de la página de Kerr [www.mayavasedatabase](http://www.mayavasedatabase)

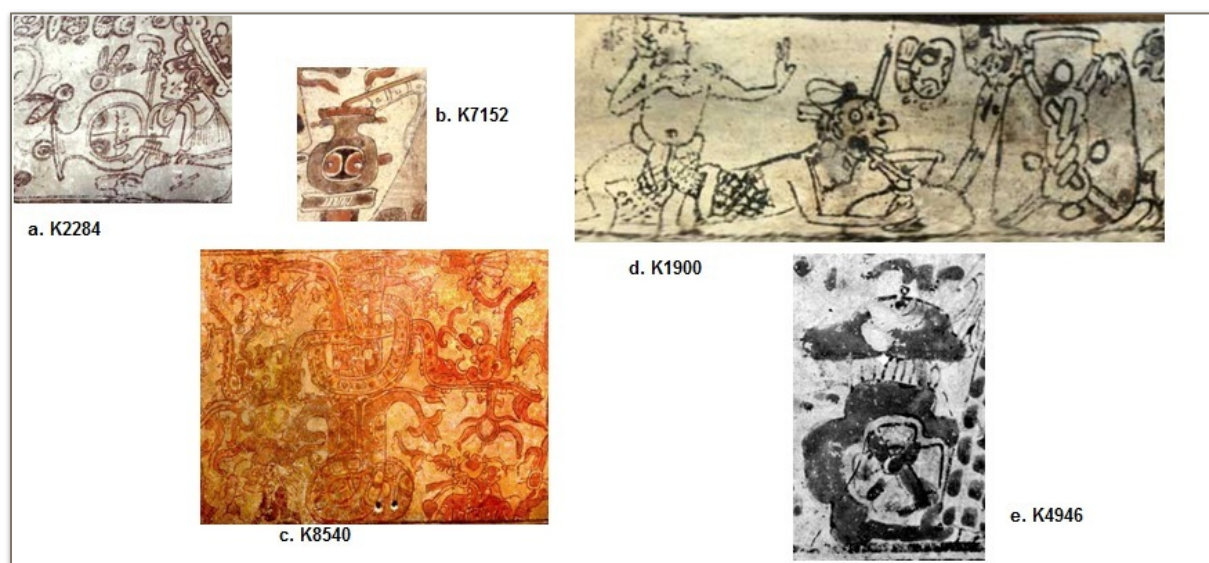




**Figura 337.** El K1386. a. Vista general del cuenco en el que se han resaltado las escenas mostradas en detalle; b. En la parte superior la escena en la que se ve un mono escriba, con el icono de la serpiente con plumas estilizada a su espalda y con tintero en la mano, ante un agave sobre su altar y la cabeza del Dios del Agave tumbada y, encima de ella, se ve un códice en color blanquecino; c. Otra escena en la que dialogan un sapo con un cuenco y "babero de vomitar" y otro personaje con una jeringa. Y, junto a ellos, un murciélago hablando con un individuo con un tintero y un pincel.

### 3.2.7.3. Ollas

Son de diversos tamaños y decoración (Figura 338), y tienen en común el estar “marcadas” con un signo *akbal* u otro formado por dos semicírculos sobre fondo negro, de significado incierto, pero que, por el contexto y los personajes presentes, está destinado al mismo fin: la intoxicación etílica a través de los enemas. Otro diseño que pueden tener es el de unas cuerdas cruzadas, que se observa tanto en ollas de gran tamaño (Figura 338d) como en otras un poco más pequeñas, las más grandes utilizadas para líquidos que se ingerían por boca, y las segundas para enemas (Figura 338e).



**Figura 338.** Ollas de tamaño grande y mediano. a. *Mok Chih* derrama una con un *akbal* y abejas en el K2284; b. Ejemplo de una olla con otro diseño y con una emanación de líneas horizontales y puntos; c. Ese mismo dibujo cubriendo el cuerpo de un ciempiés de doble cabeza que se enrosca en una planta en el K8540; d. Una gran olla con un trenzado de cuerda en el K1900, e. Esa misma olla en el K4946. Deja ver unas hojas puntiagudas de agave, y está debajo de una jeringa de enemas de la que sale humo, por lo que el líquido que contiene se inserta caliente.

La presencia del *akbal* (y quizá del otro signo) da a entender que su contenido está destinado a entrar en la oscuridad y que su contenido se entiende como la oscuridad misma. En algunas de las jarras asoman las hojas puntiagudas del maguey, y se estaría ante el pulque y sus distintas versiones más o menos intensas (Figura 338e). En otras son las abejas las que revolotean en torno a la jarra, lo que alude a su presencia en la composición de la bebida, algo que conduce al balché (Figura 338a). Esta bebida está hecha con la corteza del árbol del mismo nombre y miel de abejas, aunque se requieren cantidades considerables para la borrachera, algo que coincide con el gran tamaño de las ollas que podrían contener esta bebida.

Los portadores de estas jarras son *Mok Chih*, o personajes con tocado de jaguar como en el VAS. Ambos way coinciden en muchos vasos demostrando la vinculación de ambos en contextos de bebidas intoxicantes, quizá *Mok Chih* como la bebida misma por sus rasgos de abeja, y el jaguar como sus consecuencias nocivas, ya que se le ve dentro del fuego o muy furioso con una piedra en la mano, dos rasgos que pueden indicar algún tipo de desequilibrio que puede afectar al cuerpo.

Otras jarras de tamaño mediano tienen derivados del agave (Figura 338e), y en éstas hay variaciones que se representan en diferentes rasgos iconográficos. No hay un texto que indique su contenido, por lo que no es posible determinarlo, pero las emanaciones que salen de ciertas ollas (Figura 338b) indican que hay diferencias con las que no lo tienen. Son unas emanaciones que tienen unos iconos que se encuentran en la piel de un ciempiés que se enrolla en una planta en el K8540 (Figura 338c). Es posible que se trate de una bebida hecha con, o en parte, la planta representada en este vaso, quizá un nenúfar, cuyas semillas tienen propiedades alucinógenas. Y, la coincidencia con la piel del ciempiés de este vaso hace presagiar que su ingestión conduce a los dominios del ciempiés, a la muerte.

Finalmente están las pequeñas ollas que cuelgan al cuello de muchos way. La mayoría de las veces cuelgan, a su vez, del “collar de ojos” y tienen un *akbal*, y los llevan tanto los way animales como los de cuerpo humano (Figura 339). Otras, las que llevan los esqueletos (Figura 339), tienen un *kimi*. Por tanto no hay, en ningún caso, una indicación del contenido de la olla, sino que se ha optado por vincularlas directamente con una situación de oscuridad o de muerte. También en muchas ocasiones están boca abajo, indicando que su contenido ha sido ingerido o volcado. En la primera opción el contenido de la olla *akbal* indicaría que contiene una sustancia para potenciar la visión y ser utilizada en la oscuridad, y el hecho que estos collares tengan un cierre muy visible (Figura 339b) y que éste pueda aparecer roto y cayéndose (Figura 339a), apunta a que es una ingestión esporádica, no incluida en el significado integral de los personajes que las llevan.





**Figura 339.** Las ollas pequeñas. a. Colgando, boca abajo y dejando salir humo, de un collar de ojos roto en el K4922; b. Insertada en el collar de ojos con un nudo muy visible, del “venado con vegetación en boca” del K2023; c. Colgando de un collar de ojos pero de tipo joya con un *kimi*. Lo lleva Muerte Fuego en el Centro en el K1652; d. En la boca del ave *Koko* en el K1228.

Una segunda posibilidad en cuanto a su significado reside en el poder procreativo de la visión propuesto por Houston, Stuart y Taube (2006: 167). Al estar volcada y colgando de un collar con ojos podría indicar que su contenido de “oscuridad” se ha proyectado. La oscuridad es una alusión al mundo de la noche y su cadena de asociaciones simbólicas que incluye a la muerte, por lo que estas ollas individuales tendrían un sentido negativo y agresivo, pero es una posibilidad que, de momento, no se puede demostrar. Sin embargo, en el caso de los esqueletos y sus ollas *kimi*, sí que es más probable que tuvieran este valor, ya que se alude directamente a la muerte, y quienes lo llevan son la imagen de la muerte (Figura 339c).

La duda es si el contenido de esas jarras indica que hay un paso transitorio por el entorno de la oscuridad/muerte, o si se trata de algo más, en el sentido de que su contenido pueda causar la muerte, como una prolongación del significado de su poseedor. Algo que enlazaría a estos pequeños recipientes con la idea conservada en muchas comunidades indígenas contemporáneas acerca de que las enfermedades y los “malos aires” pueden estar conservados en recipientes que conviene tener bien cerrados para que no escapen.

En este sentido hay que destacar estas mismas ollas pero en la boca de las aves *Koko*. Es el único caso en que se ve qué sucede o cómo se utilizan (Figura 339d y Figura 340a). Este pájaro casi siempre lleva la jarra en su boca, como una

prolongación de su lengua, por lo que es una parte muy importante de su significado (ver Figura 340a y 340b).



**Figura 340.** El ave y la olla *akbal*. a. Fragmento del K1228 en el que se la está dando a un muerto; b. Fragmento del K7794 donde, de nuevo, aparece como un rasgo fundamental, aunque no siempre presente, de su imagen; c. Ejemplo de una olla similar con la palabra *ma[h]y*, “tabaco”. Colección Kislak, Biblioteca del Congreso, Washington DC; d. Otro ejemplo de este tipo de ollas, esta vez encontrado en contexto arqueológico en Piedras Negras (Houston *et al.* 2006: Fig. 3.10).

En el K1228 (Figura 340a) parece que va a verter su contenido en la boca del individuo muerto o moribundo que tiene la boca entreabierta. Estas jarras han aparecido (ver Figura 340d y 340d) y llevaban tabaco, posiblemente en forma de pasta o polvo para ser esnifada a través de unas pequeñas paletas que también se han encontrado. En una de estas pequeñas jarritas, hallada en Piedras Negras (Houston *et al.* 2006: Fig. 3.10), está tallada un ave con un ojo en el pico, una referencia al vínculo entre estos pájaros, el contenido de la jarra y los ojos.

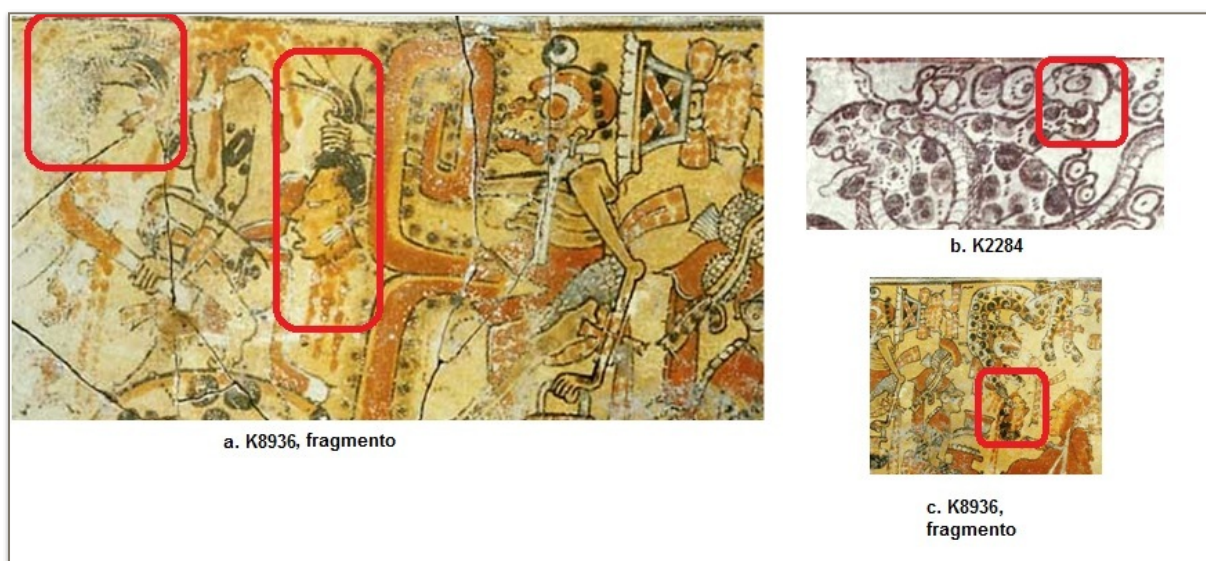
Un vínculo que podría residir en la presencia de este ser en los primeros momentos de la muerte<sup>137</sup>, ya que lo primero que hacen las aves carroñeras, de la que ella tiene ciertos rasgos, es arrancar los ojos a los muertos que les van a servir de alimento. Y, a la vez, le estaría entregando una dosis de nicotina para emprender el camino por el mundo de los muertos ya que es un compuesto que mantiene y potencia el estado de alerta. En el ejemplo del K1228 (Figura 340a) este efecto está presente en los ojos que tiene el difunto junto a su cabeza.

<sup>137</sup> Es una entidad que también se encuentra en la tradición anglosajona acerca de la muerte, donde recibe el nombre de *reaper*, “el segador”.

### 3.2.7.4. Cabezas

Las cabezas aparecen en las manos del jaguar<sup>138</sup>, aunque en ocasiones se puede tratar de piedras o manoplas en forma de calavera, como la que tiene el jaguar del K2284 (Figura 341b), que ha inducido a Taube y Zender (2009: 202) a sugerir que se trata de una manopla en forma de calavera utilizada en combates de boxeo. Se trataría de piedras, con formas de cabeza o calavera, utilizadas por el jaguar como armas agresivas.

En otros ejemplos, en cambio, el jaguar lleva una cabeza verdadera, indicando que la ha arrancado en un ataque siguiendo la forma natural de la agresión de estos felinos que se lanzan a la cabeza de sus víctimas. Lo vemos, por ejemplo, en el K8936 (Figura 341c), cuando se arquea entre un posible *Mok Chih* y Hombre/Muerte Glotona. Este ejemplo deja constancia de la relación entre *Mok Chih* y el jaguar en el plano de las bebidas alcohólicas y sus nefastas consecuencias, representadas, quizá, en la pérdida de la cabeza o en el golpearla como acabamos de ver en el caso del Jaguar de las Estrellas.



**Figura 341.** Las cabezas en manos de los way. a. Fragmento del K8936; b. Jaguar de las Estrellas tiene una piedra en forma de calavera en el K2284; c. Otro fragmento del K8936 donde el jaguar tiene una cabeza cortada en las manos.

<sup>138</sup> Llama la atención que *Akan* que se decapita no centra su iconografía en la cabeza sino en el hecho de cortársela, que es como se le representa la mayoría de las veces.



Finalmente hay que destacar a Muerte Fuego en el Centro que, cuando no aparece sentado sino al contrario, bailando o recibiendo órdenes, tiene una cabeza recién cortada en sus manos (Figura 341a). Incluso en muchas ocasiones lleva un hacha de una hoja con la que habrá realizado la decapitación de su víctima.

A la vista del contexto de los *way* en relación a las cabezas humanas se distinguen dos enfoques: el de *Akan* volcado en el autosacrificio, en el suicidio ritual, lo que implica la voluntad de este *way* por morir cortándose la cabeza o vertiendo sangre de su carótida. En cambio la actitud del jaguar o de Muerte Fuego en el Centro es totalmente diferente, y se pone el énfasis en que ellos son los agresores, puesto que el jaguar arranca o golpea la cabeza de un segundo personaje y Muerte la corta con su hacha.

### **3.2.7.5. Objetos punzantes**

Muchos de los *way* llevan distintos tipos de cuchillos y de hachas destinadas a matar o a cortar. Es un rasgo que denota el significado agresivo que tienen la mayoría de estas entidades. Hay que distinguir entre aquellos cuchillos o hachas que se emplean sobre sí mismo, de las que utilizan contra otros. Esta última acción muy pocas veces está representada, sino que queda implícita en la posesión del arma y en la iconografía letal que exhiben los *way* que las empuñan. Estos objetos son de distinto tipo y los utilizan siempre los mismos *way* y siempre bajo unas mismas circunstancias, algo que refleja un ritual perfectamente establecido.

Humanos y esqueletos llevan estas armas, mientras que en los animales están prácticamente ausentes, quizá porque su violencia viene dada por el carácter agresivo de su naturaleza, en particular la del jaguar, con sus garras afiladas. De entre los *way* animales solo vemos al Murciélago de Fuego empuñando un cuchillo de tres puntas (Figura 342a), un arma muy particular que se debió emplear casi exclusivamente en contextos rituales y que se ha encontrado entre los remanentes de la civilización maya prehispánica (ver Robicsek y Hales 1984: Fig.14).

Fuera del contexto del *way* destaca la presencia de estos cuchillos en el Dintel 2 del Templo III de Tikal, en manos de los ayudantes y del gobernante vestido con el traje de un grueso jaguar (ir a Figura 240a). También empuña un bastón que se utilizaba en rituales en los que el fuego jugaba un papel fundamental.

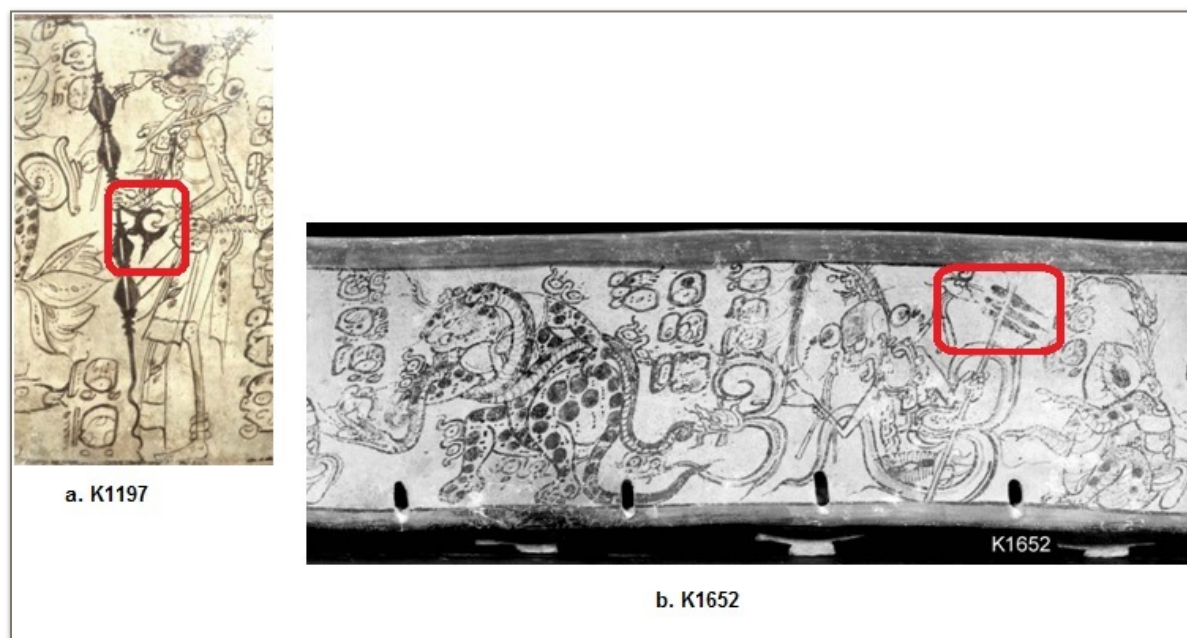
Esta conjunción del bastón y el cuchillo también está presente en el Altar 5 de Tikal con personajes vestidos con ropas alusivas a *Sakwaysi* y al Dios Jaguar del Inframundo (Figura 342b), muy relacionado con el fuego nocturno, a través del cordón entreverado que lleva esta divinidad en la nariz y que también lleva uno de los personajes del Altar 5. Por ello no es de extrañar que el Murciélago de Fuego lo empuñe, ya que emite un fuego con raíces en el Inframundo —hay que recordar su iconografía de alas con huesos que remiten a este entorno—, y al sacrificio ya que *Sakwaysi* tiene rasgos que lo recuerdan y aparece en situaciones junto a “*akanes*” vestidos de murciélago. El Hombre/Muerte Glotona (Figura 342c) es quien lo empuña entre los way humanos —hay que destacar que el gobernante con traje de jaguar del Dintel de Tikal también está extremadamente grueso— y, de los esqueletos, Uno Muerte (Figura 343a).



**Figura 342.** El cuchillo de tres puntas. a. En manos de Murciélago de Fuego en el K2716; b. En la mano de un personaje en el Altar 5 de Tikal que lleva el cordoncillo del Jaguar del Inframundo en la nariz; c. Hombre/Muerte Glotona lo alza en el K2286; d. Estela 1 de Uolantún donde las tres hojas de los cuchillos se engarzan en una garra de jaguar.

Robicsek y Hales (1984: 73) sugirieron que reproducían el zarpazo de un jaguar. La presencia en manos de personajes relacionados con el jaguar también lo sustenta, además de la fusión entre las tres puntas y la garra de un jaguar que se ve en la Estela 1 de Uolantún (Figura 342d).

Una variante de las heridas que puede causar este arma es la lanza que lleva Muerte Fuego en el Centro en las escenas en las que está sentado, es decir, no es él el que agrede, pero dirige su palabra y apremia a un jaguar que sí está atacando a sus víctimas (Figura 343b). En estos ejemplos Muerte estaría proyectando su alma letal a través de la acción del jaguar, al llevar una lanza que reproduce la marca de las heridas que éste inflige.



**Figura 343.** Cuchillos de obsidiana. a. Fragmento del K1197 donde Uno Muerte lleva el cuchillo de tres puntas; b. Muerte Fuego en el Centro lleva una lanza con tres cuchillos de obsidiana en el K1652. En ambos ejemplos hay un jaguar presente, como si las heridas que se pueden infringir con estos tres cuchillos replicaran su zarpazo, algo que se sugiere con claridad en la Estela 1 de Uolantún (ver Figura 342d).

La conclusión, en vista de quién utiliza estos cuchillos de obsidiana, es que el murciélago, el jaguar, Muerte Fuego en el Centro, Uno Muerte y *Sakwaysi* son agentes de muerte hacia otras entidades, pero siempre con la voluntad expresa de que quede la marca del jaguar a través de la utilización de un arma que reproduce su letal zarpazo.

Otro tipo de armas son las que se utilizan en los autosacrificios, en concreto los que realiza *Akan*. Se trata de cuchillos y hachas utilizados para cortarse la cabeza o abrirse la carótida<sup>139</sup> y dejar que brote la sangre, quizá hasta desangrarse y morir, pero siempre dentro del contexto del suicidio ritual. Las imágenes dejan ver que se

<sup>139</sup> Los mexicas pensaban que la sangre de la carótida contenía el *tonalli* del individuo, ya que éste residía en la cabeza y se dejaba sentir en las partes del cuerpo donde la sangre late con más fuerza, las muñecas y la carótida (Furst 1995: 69).



utilizaban dos tipos de materiales para este menester: el pedernal y la obsidiana, sin que pueda determinarse por qué en unos contextos utiliza obsidiana y, en otros, pedernal.

La obsidiana no se encuentra en las Tierras Bajas y tenía que ser importada de la zona de Tierras Altas<sup>140</sup> debido a su origen volcánico. En iconografía se reconoce por su color negro o por estar marcada con un *akbal*. El pedernal, en cambio, es una piedra dura que se encuentra en las Tierras Bajas, en especial en Colhá, Belice, y que se reconoce en iconografía por su borde dentado, y las líneas onduladas y puntos de su interior.

El pedernal se utiliza en el hacha de *Akan* que se decapita en los K1230 (Figura 344a), K8936, K1752, VAS, K759, K3395, K5454, K5637 y K9091. Y en los cuchillos que empuña *Akan* a la vez que el hacha en el VAS (Figura 344b), y en los que le salen al venado-ciempíes de los codos en el K791 (Figura 344d)<sup>141</sup>.



**Figura 344.** La obsidiana y el pedernal en hachas y cuchillos. a. Fragmento del K1230; b. este way utiliza hacha y cuchillo de este material en el VAS; c. El K1490, todo un despliegue de cuchillos de obsidiana; d. Cuchillos de pedernal en la mano y saliendo de codos y rodillas del ciempíes del K791; e. *Akan* cortándose la cabeza con cuchillo de obsidiana en el K792.

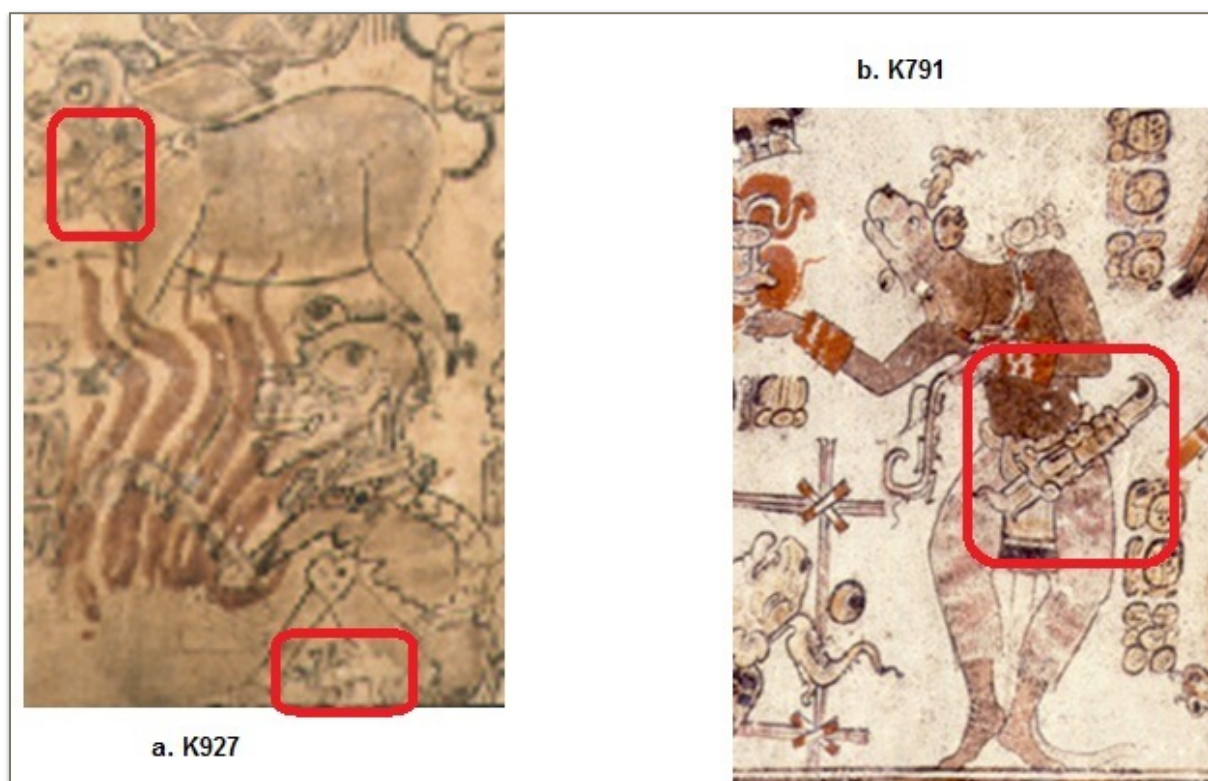
<sup>140</sup> El Chayal, Ixtepeque y Jilotepeque en las Tierras Altas de Guatemala, eran las principales fuentes de obsidiana de toda la zona.

<sup>141</sup> Es muy posible que exista una relación, todavía por puntualizar, entre el ciempíes y el pedernal ya que, además del ejemplo del K791 en el que el pedernal sale de su cuerpo, el ciempíes que aparece en la Estela J de Quiriguá tiene su lengua de este material.

En la temática del *way* el pedernal está conectado con el sacrificio por decapitación y con el *ciempiés*, dos características que apuntan a su valor letal, algo que se continua en la otra aparición de esta piedra, las alas (puntiagudas como cuchillos) del ave *Koko* donde se alterna con “*akbales*” que bien podrían referirse al otro material con que se fabrican las armas para el sacrificio, la obsidiana (ir a Figura 340b). *Akan* también utiliza cuchillos de obsidiana para decapitarse (K792, K1490 Figura 344c y 344e), o abrirse la carótida (K2942, ir a Figura 11). También la utilizan sus versiones relacionadas con el murciélago, *Sakwaysi*, y Muerte Fuego en el Centro. Se emplea fundamentalmente en cuchillos que pueden ir como tales (el K1490 es una exposición de las distintas variedades de cuchillos de obsidiana), o insertados en lanzas, como la de Muerte Fuego en el Centro mencionada con anterioridad, o *Akan* en el K7795 (ir a Figura 206).

Otros objetos cortantes son los perforadores y las finas lajas de obsidiana para abrirse las partes blandas del cuerpo. Se pueden ver en las orejas de la mayoría de los *way* del K927 y en el pene del Muerte Apestosa (Figura 345a) que aparece en este mismo vaso. Están destinadas al ofrecer sangre como un ritual de autosacrificio, y hay constancia de que, en la época del contacto, era una práctica que realizaban los hombres en diversas situaciones rituales. Los vasos de estilo *Ik'* presentan un tipo especial de perforador (Figura 345b).

Lo llevan la mayoría de los personajes vestidos de *way*, de lo que se deduce que el sangramiento ritual de la zona genital era un requisito previo a entrar en contacto o transformarse en el *way*. Se trata de perforadores con la cara del dios *Pax*, reconocible por la ausencia de su mandíbula inferior y la lengüeta que sale de su boca. Muchos de ellos llevan una hoja de agave, también muy arquetípica en su iconografía, en el tocado del mencionado dios, por lo que son perforadores hechos de agujas de maguey, una utilización también documentada entre los habitantes de la zona mesoamericana durante la época del contacto y que demuestra que ya se empleaba durante el periodo Clásico.



**Figura 345.** Los perforadores. a. Fragmento del K927 donde se ven finas lancetas en las orejas del venado y en el pene de Muerte Apestosa; b. Perforador personificado terminado en una hoja de agave en la zona genital de Tres Perros Blancos del K791.

### 3.2.7.6. Piedras

La llevan en la mano dos *way* de nombre muy similar y que indica la función que tenían. Se trata de *Jatz'on Akan* y *Jatz'un Tok Ek Hix*. Es decir, de nuevo se presenta la ambivalencia entre *Akan* y el jaguar vista en relación con la ingesta de enemas. Los nombres significan “*Akan* que arroja la piedra” y “Jaguar de las Estrellas que arroja la piedra” (Taube y Zender 2009: 202-204). El empuñar una piedra o un hacha de piedra en actitud agresiva es un rasgo que comparten con *Yopaat*, la versión de *Chak* como Rayo (*ibíd.* 184-185).

La que lleva el jaguar parece más bien un arma arrojadiza con forma de calavera y ha sido analizada en el apartado de las cabezas, pero entre las que puede llevar *Akan* se aprecian sutiles diferencias. Voy a comenzar con las piedras que se vinculan con la cabeza. Este tipo de piedras se diferencian de las utilizadas como elementos arrojadizos en la iconografía de la piedra que reproduce el mencionado signo *tuun*. Se ven en el K5112, K2942 y K8936 (Figura 346). La cerámica clave para entender la relación entre *Akan* y este tipo de piedra es la



K5112 donde la cabeza que se acaba de cortar descansa sobre la mencionada piedra dejando patente la relación entre ambas, una relación que se basaría en el sacrificio, ya que, en este ejemplo, el *tuun* está funcionando como un altar de sacrificio. Es posible que cuando *Akan* presenta este tipo de piedra está refiriéndose a su cabeza cortada, por extensión, al sacrificio por decapitación.



**Figura 346.** *Akan* y las piedras. a. Bailando con una en su mano en el K2942; b. Su cabeza sobre la piedra que podría funcionar a modo de un altar de sacrificio en el K5112; c. En la mano de *Akan* mientras corre sobre un jaguar en el K8936.

El otro tipo de piedra que maneja *Akan* es la que deja de lado la muerte como un sacrificio y directamente funciona como un arma con la que se golpea. En estas circunstancias es cuando recibe el nombre de “*Akan* que golpea con la piedra”. Este tipo de agresión puede ser con hachas de piedra personificadas, las mismas que utiliza *Chak*, como en el K791 (Figura 347a), o con una enorme piedra en el VAS, con un *akbal* y un *kimi*, doble utilización de estos signos que indican su carácter letal (Figura 347b). En ambos ejemplos está en la misma escena que un ciempiés, presencia que incide en el contexto de muerte y agresión en el que se desenvuelve esta versión de *Akan*.



a. K791



b. Vaso Altar de Sacrificios

**Figura 347.** *Akan* manejando piedras agresivas. a. En el K791 en forma de hachas personificadas; b. En el VAS en el momento de arrojar una enorme piedra.

### 3.2.7.7. Punzón con agarradera

Se trata de un artefacto similar al cuchillo de tres puntas ya que se agarra directamente, sin estar insertado en un mango. La diferencia es que solo tiene un cuchillo, en realidad un punzón por su tamaño, y está pensado más que para agredir en batalla, para abrir un orificio. Lo interesante es que siempre aparece en un mismo contexto, el de los sacrificios sobre un altar similar al “altar del agave”, donde aparecen *way*, en particular jaguares y *Akan*, con constantes alusiones a la iconografía del ciempiés y al, todavía, poco estudiado Dios del Pulque o del Agave.

Las víctimas que aparecen en estos contextos están desangrándose, por lo que este punzón tiene esa misión, abrir a la víctima en el pecho para que mane su sangre y cubra el altar y la estela adjunta. Este tipo de artefacto podría ser el mismo que se emplea para “purgar” las plantas de agave una vez que se ha cortado el tallo que les crece en el centro y se accede a su interior, donde está su salvia blanquecina, el líquido que, fermentado, se transforma en pulque, el *chih* como aparece escrito en muchas de las vasijas que se ven en contextos de borrachera ritual (Figura 349a). El K8351 (Figura 348) provee la información más completa acerca de este tema.



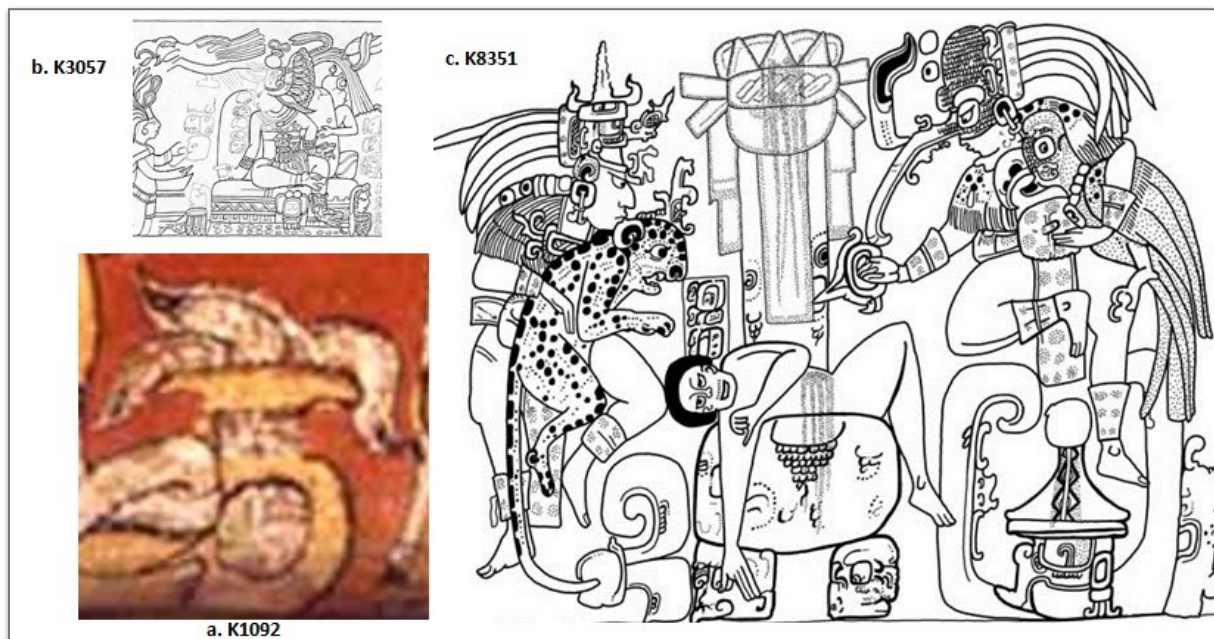


**Figura 348.** El K8351. Museo de Arte de Dallas.

Aparece el altar con la víctima, un altar que, en contextos mitológicos puede tener encima la cabeza del Dios del Agave. Identificada como tal por Grube (2004b), se trata de una planta de agave animada, de ahí que piense que, más que de un dios del pulque, se trate de un dios o entidad sobrenatural de la planta del agave, de la que, hasta el momento, no se ha podido desvelar su nombre. La víctima aparece desangrándose, cual planta del agave que se sangra para extraer su salvia, y su sangre aparece untada en un gran monolito que se alza junto al altar y que se ve en contextos similares. Es muy peculiar, ya que se trata de una estela cuadrada y alta, sin tallar, pero “vestida” con unas telas (Figura 349c).

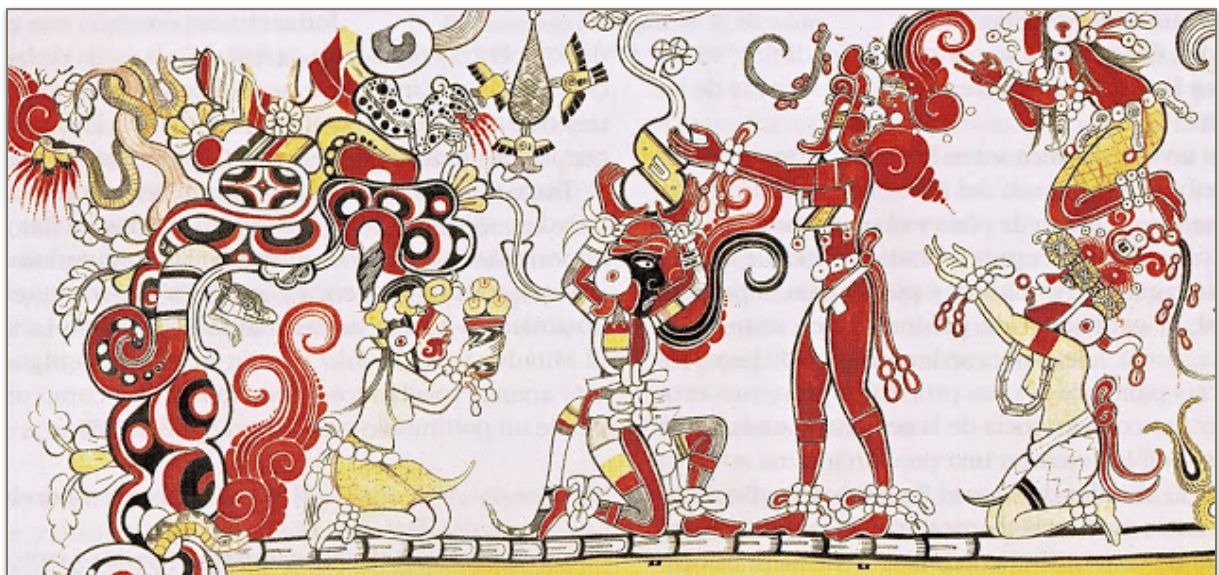
El sacrificio lo lleva a cabo un personaje vinculado totalmente a la iconografía del ciempiés. Está sentado y bailando sobre sus mandíbulas abiertas y su tocado es de este animal, del que sale la hoja arquetípica del agave cuando asoma de los cuencos con el *chih* (Figura 349a). A sus pies hay una cerámica cuya tapa reproduce la cabeza del Dios del Agave, una divinidad de rasgos serpentinos y nariz prominente que, en muchos casos, es la hoja puntiaguda y con las espinas del maguey. El sacrificador sostiene una gran guacamaya roja, un ave que, en textos redactados en la colonia como el Ritual de los Bacabs, es la imagen de determinadas enfermedades. No conocemos su significado para el periodo Clásico maya, pero, gracias a la existencia de dos cerámicas, al menos sabemos que tiene una cierta ligazón con el way, como en este vaso y en el K3051 donde está sobrevolando una escena en la que un *ajaw* está rodeado de way y con sus pies en forma de jaguar y de perro (Figura 349b).





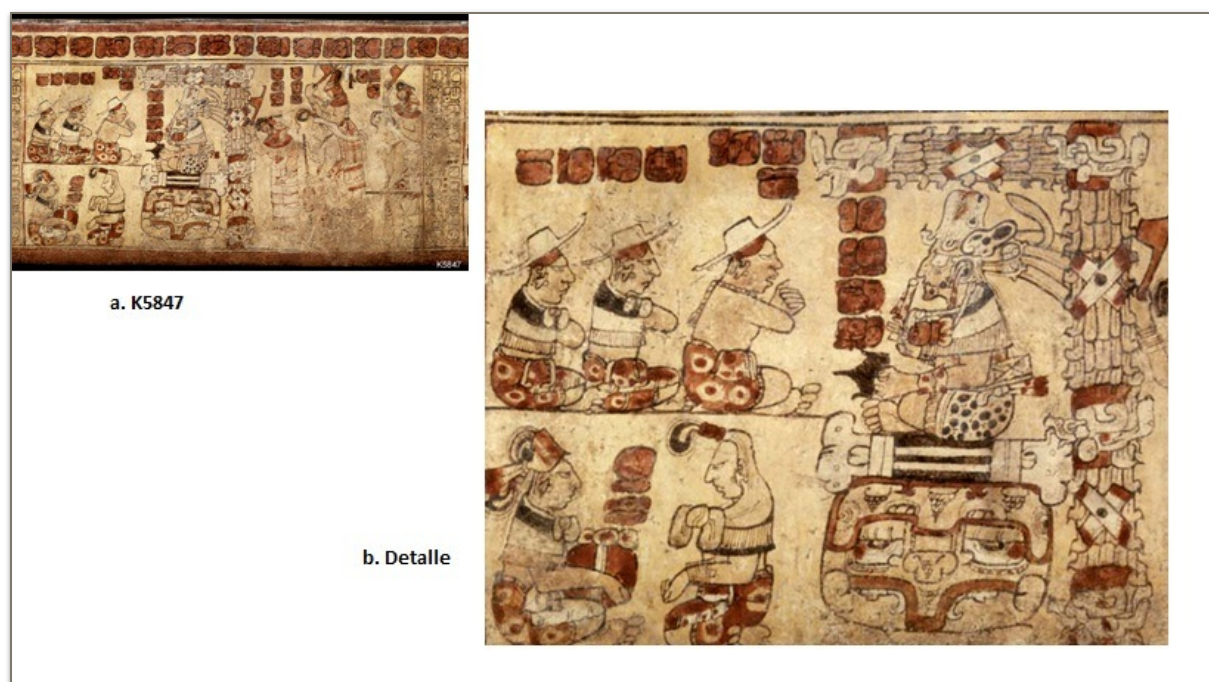
**Figura 349.** El K8351 y otras cerámicas relacionadas. a. Detalle de una jarra de *chih* de la que asoman hojas de agave; b. Detalle del K3057 (dibujo de Van Heusen) con un *ajaw* en su trono con pies de jaguar y de perro y una guacamaya volando; c. La escena del sacrificio del K8351 (dibujo de A. Tokovinine).

Se aprecia la importancia del jaguar, quizá como guardián de las bondades del bosque, sugerida ya en San Bartolo (Figura 350). El jaguar quizá como el guardián de la planta del agave, que pertenece a su entorno selvático y nocturno. Una función que se desprende de su iconografía muy vinculada a la ingestión etílica y de su presencia agresiva en estas pinturas pertenecientes al Preclásico Tardío. Y, no cabe duda, de que el ciempiés también juega un papel muy importante en toda esta trama, vinculada a la planta del agave y al consumo del pulque



**Figura 350.** Fragmento del lado norte de los murales de San Bartolo en un dibujo de Heather Hurst. Se ve al jaguar, con sus uñas ensangrentadas sobre la entrada de la cueva, rodeado de vegetación y ejerciendo de guardián de todo ese entorno.

En el K5847 se representa a un ser sobrenatural con la cabeza del way Tres Perros Blancos que sostiene el punzón (Figura 351b).



**Figura 351.** El K5847. a. Vista general del vaso; b. Detalle de la escena que muestra al ser sobrenatural que empuña el punzón.

Está sentado en un trono del agave —recordemos que en otros contextos es su cabeza la que aparece—, que, a su vez, descansa sobre un trono de huesos y está enmarcado por un entramado vegetal formado por hojas de agave que alternan con la cabeza de esta divinidad. El individuo en el trono es un ser sobrenatural por sus ojos con un gancho, pero no se puede decir con certeza si se trata de una versión humanizada del Dios del Agave. Lo interesante es que, aunque sea una divinidad anciana, lleva el tocado de way perro con oreja de jaguar. Empuña el punzón que nos ocupa, negro esta vez, lo que revela que está hecho de obsidiana, y en el registro inferior se ve una manifestación de Tres Vestidos o los Innumerables *Akan*, reconocible por su pañuelo a la cabeza, que recibe un fardo atado del que no se revela su contenido.

### 3.2.7.8. Bastones

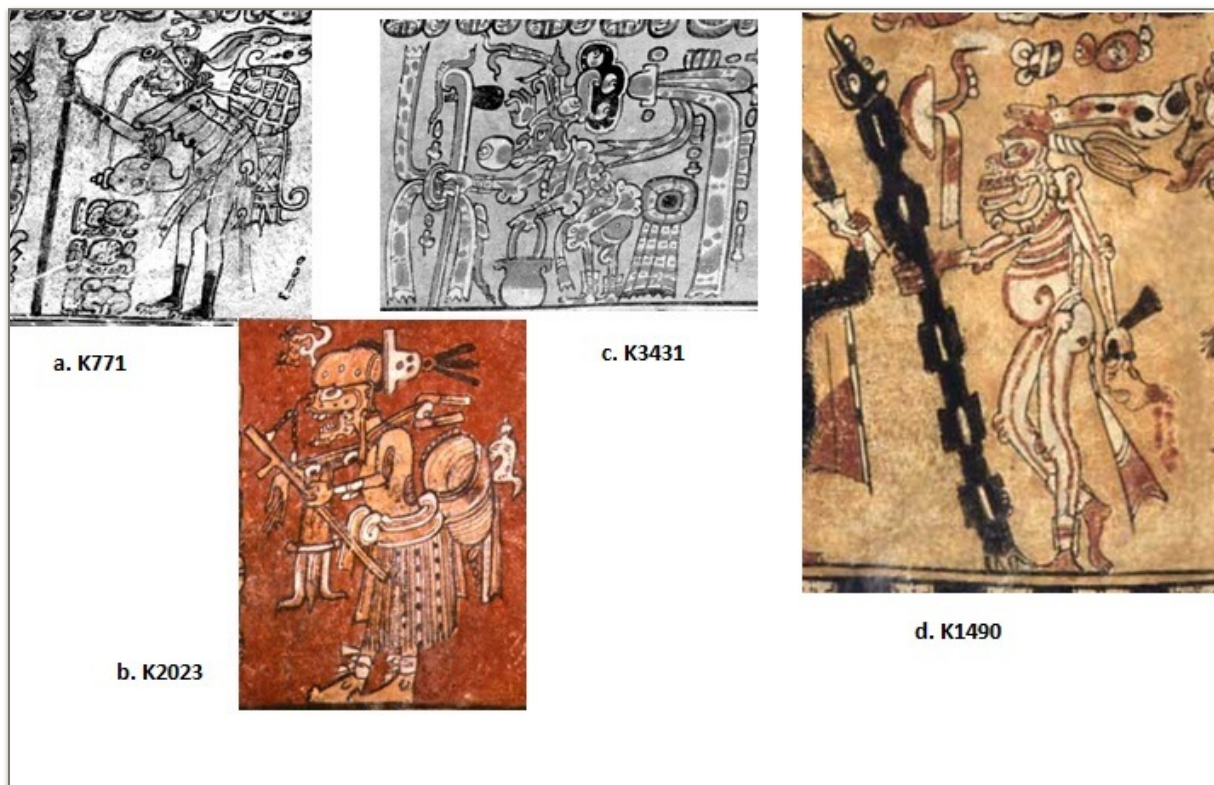
Algunos way llevan bastones alargados que pueden ser de distinto tipo. Los más emblemáticos son los de los esqueletos Sagrada Muerte del Venado y Uno Muerte. El bastón del primero lo utiliza para apoyarse al caminar y, en ese sentido, su

imagen alude al significado de este way que transita entre dos puntos, posiblemente entre la muerte y una nueva vida, una actividad que es, por tanto “transitoria” y que se refiere a la carga que transporta, su bulto a la espalda con los restos de un venado muerto envuelto, en ocasiones, en la piel con iconos diamantinos de la serpiente.

Sin embargo estos bastones, además de para ayudarse en un largo trayecto, parecen tener otras funciones, quizá no en uso durante el trayecto en el que ejercen meramente de bastón; algo que se deduce de sus formas peculiares y de que, en dos ocasiones, se ve que han ejercido de hachas (K3431, Figura 352c y K9091) porque tienen una hoja de obsidiana insertada en ellas. Los otros bastones que se ven tienen una forma horquillada (Figura 352a) o muy simple (Figura 352b). Al estar hechos de madera no se han encontrado entre los restos arqueológicos, así que habrá que esperar a que aparezcan representados en otros contextos ejerciendo su, quizá, función alternativa para acabar de entender su significado y, de paso, el de Sagrada Muerte del Venado que, obviamente y por estas y otras variaciones en su iconografía, no se presenta como una figura monolítica sino que tuvo distintos matices en su función principal de ser el venado muerto y transportar sus restos durante un periodo indeterminado de tiempo.

El bastón de Uno Muerte es diferente (Figura 352d). Se trata de unos elementos que se entrelazan de modo estilizado en el K1197, pero que, en el K1490 se aprecian en su estado natural: dos serpientes que se entrelazan, un acto que representa su manera de reproducirse y que, en manos de una entidad como Uno Muerte, está indicando que su poseedor controla esta reproducción y todo lo que estas serpientes pueden representar, la muerte.



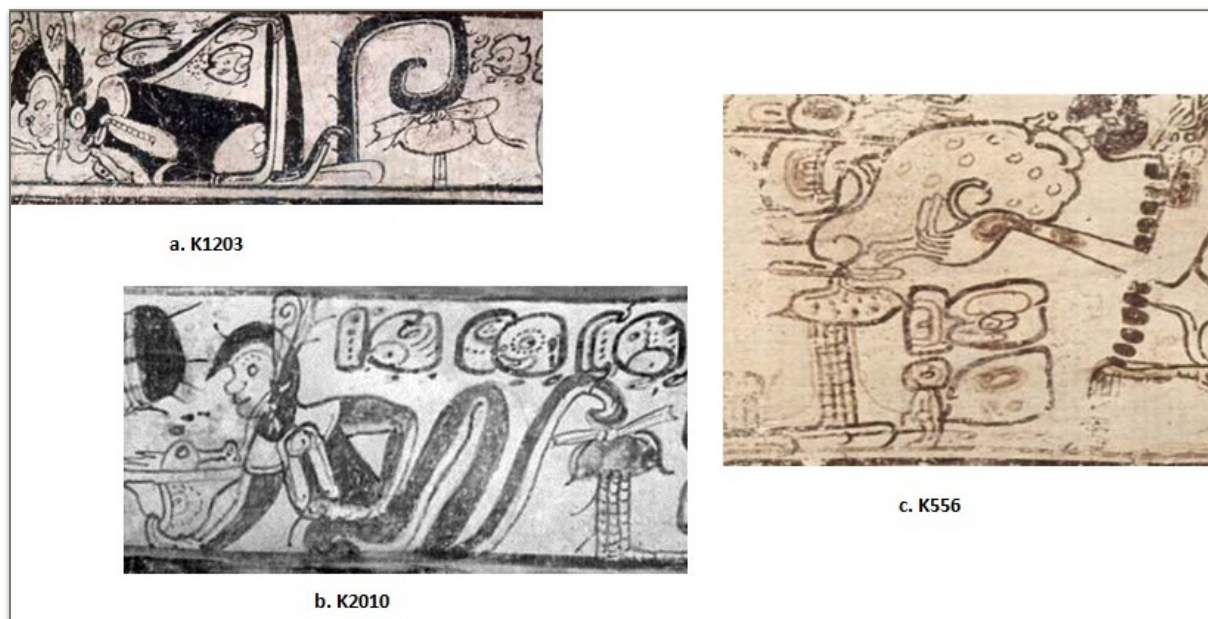


**Figura 352.** Los bastones. a. Terminado en una horquilla en manos de Muerte Venado en el K771; b. El mismo muerte con otro tipo de bastón en el K2023; c. El bastón de Muerte Venado como un hacha en el K3431; d. Un individuo vestido de Uno Muerte con su bastón de serpientes entrelazadas en el K1490.

### 3.2.7.9. Bultos

En la iconografía del way vemos bultos de distinto tipo. Desde pequeños sacos cerrados en la cola de Mono Araña (Figura 353a), en la caracola de *Wuk/Ik' Si'ip* (Figura 353c), o en la lanza de Muerte Fuego en el Centro (Figura 354), hasta el gran fardo que carga a la espalda Muerte Venado (Figura 355). Otro posible tipo de bulto es el que aprieta contra su pecho *Akan* que golpea en el K2942 (ir a Figura 359) y K8936 (ir a Figura 347c), pero, realmente, en ninguna cerámica se aprecia bien de qué se trata, sólo en la que se ha mencionado algunas líneas atrás, en la K8531 se puede entrever que es un bulto de tamaño mediano cerrado con un nudo (ver Figura 349).

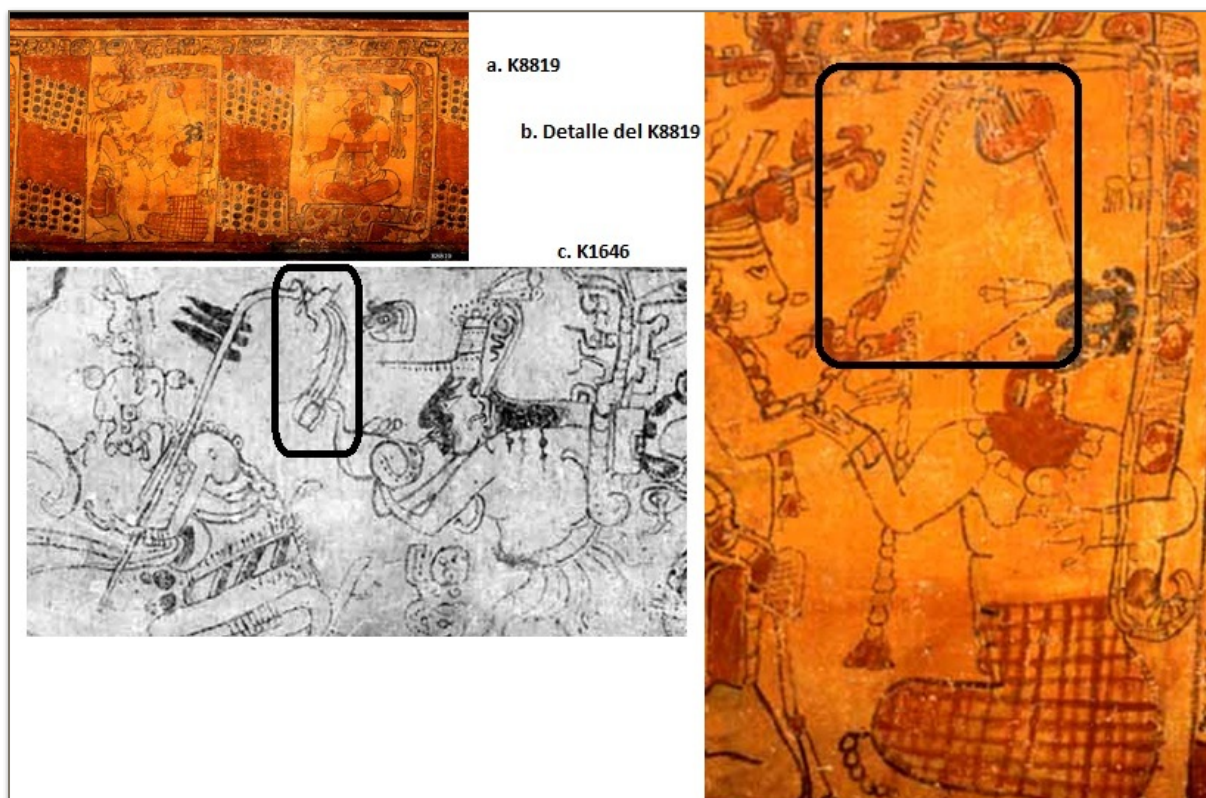
El saco de Mono Araña y de *Wuk/Ik' Si'ip* es el mismo y, de hecho, en el K556 (Figura 353c) que aparece abierto, salen las mismas semillas que se veían caer del bulto del Mono Araña del K2010 (Figura 353b). Son de cacao (ir a Figura 316), poniendo de manifiesto la importancia que tuvo esta preciada planta en el mundo del way.



**Figura 353.** El saco de semillas de Mono Araña y *Wuk/ik' Si'ip*. a. Cerrado en el K1203; b. Abierto en el K2010; c. El mismo saco, abierto, en la caracola de *Wuk/ik' Si'ip* en el K556.

Estas imágenes ponen en evidencia que el cacao en forma de semillas jugó un papel relevante en las cerámicas en las que se entrega alimento humano al mencionado dios ya que la apertura del bulto al recibir la comida podría entenderse como un intercambio de favores entre el dios poseedor de las plantas del bosque y los humanos que la desean y le hacen una ofrenda en forma de sacrificio humano, algo dicho muy *grosso modo* ya que, sin duda, sería una dinámica insertada en una narrativa mucho más compleja.

El pequeño bulto que se ve en la lanza de Muerte Fuego en el Centro también contiene semillas. Una deducción hecha a partir de la forma y el tamaño del saco, similar, aunque un poco más pequeño, al del Mono Araña. Pero, además y como en el caso de este último, en un ejemplo está abierto y se puede ver lo que hay en su interior: no son semillas propiamente dichas sino una planta que está empezando a crecer. No es posible identificarla, pero tuvo su importancia para el maya del Clásico ya que se ve, de nuevo, en otra cerámica ajena al contexto del way. Se trata del K8819 donde está en el tocado de dos personajes, un hombre y una mujer, que se agarran o están enmarcados por una serpiente (Figura 354a y b).



**Figura 354.** El bulto en la lanza de Muerte Fuego en el Centro y la planta que sale de él: a. El K8819; b. Detalle de la escena con la dama en este mismo vaso; c. Fragmento del K1646 donde se aprecia que el saco de Muerte Fuego en el Centro tiene forma de flor y de ella sale un elemento vegetal similar al del K8819.

De estas serpientes pueden salir ancestros, como en los dinteles de Yaxchilán, Este hecho podría apuntar a que la planta en el tocado de ambos hace referencia a un estado o un lugar en el que ello sea posible. En el ejemplo en que el saco de Muerte está abierto, el K1646 (Figura 354c), el bulto tiene forma de flor, y, junto a él, también hay una serpiente de la que emerge un ser, *Wuk/ik' Si'ip*.

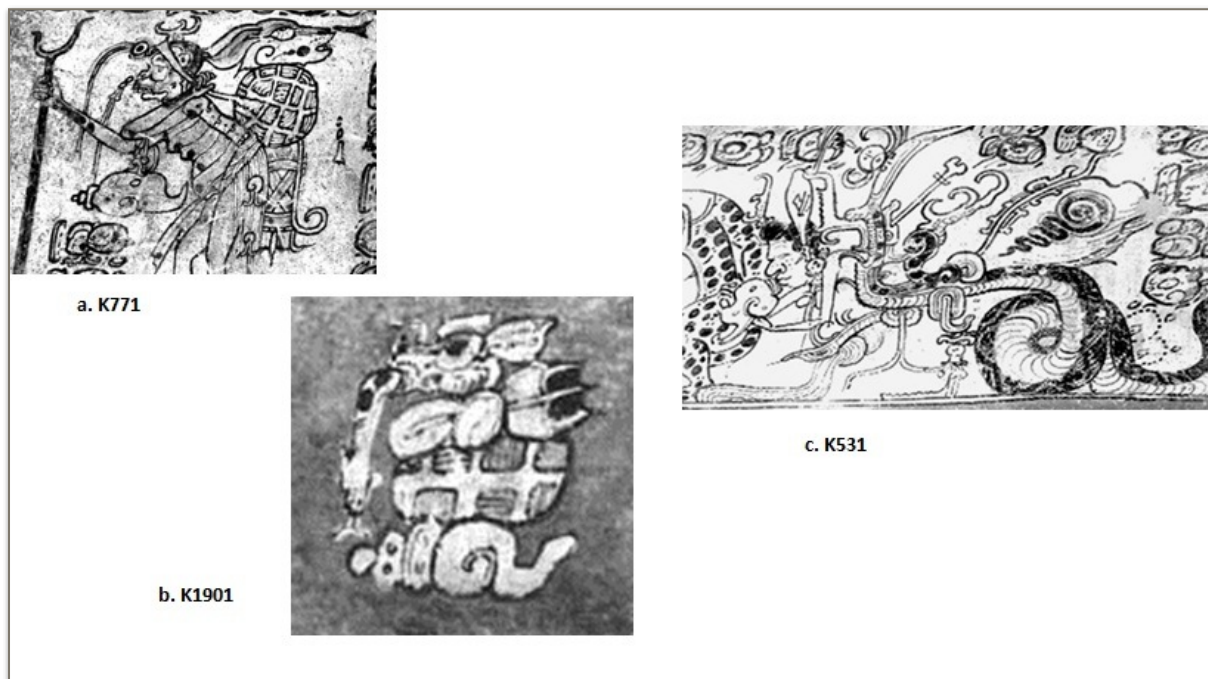
El empleo del cacao en estos contextos es lo que hace la interpretación más compleja de lo que en un primer momento se podría suponer —intercambio de la vida humana por el cacao, como si estuviera ejerciendo como moneda de cambio, algo que sí funcionaba con el cacao— ya que se ha demostrado que este árbol, además de un bien muypreciado y de indudable valor incluso como moneda, tiene diversos matices simbólicos que no es posible determinar solo con los pocos ejemplos que se conservan de su presencia en el contexto way. La planta que asoma del bulto de Muerte Fuego en el Centro es posible que represente, pero con mucha más precisión, el vínculo de significado entre las del uso de determinadas plantas y la comunicación con entidades del mundo de los muertos y de los ancestros.



El gran bulto que carga Sagrada Muerte del Venado se mantiene en la línea interpretativa de los pequeños sacos que acabamos de ver. Es un gran fardo que contiene los restos de un venado y una caracola, tal como se especifica en el K771 (Figura 355a). Se trata del animal y de uno de los emblemas del Dios del Bosque, la caracola, la “voz” de esta divinidad cuando emerge de Venado Serpiente, y que pueden llevar, en forma de emblema este dios y sus familiares en la saga mítica que recoge su muerte. Es un bulto que recuerda mucho a los bultos ceremoniales que guardan los restos de dioses y santos durante el periodo que están muertos y que se abren y cobran vida en sus fiestas patronales.

Es muy posible que un concepto acerca de los restos del muerto funcionara también en el Clásico maya y, en particular, cuando se trata del Dios del Bosque, en un contexto del *way*. El motivo es obvio: se trata de un dios que emerge, en su versión más joven y por tanto quizá renace, del *way* Venado Serpiente. Este vínculo íntimo con el *way* del que renace es el que permite que sea otro *way*, Muerte Venado, de iconografía (en versión esquelética) y funciones relacionadas con *Wuk/Ik' Si'ip*, el que transporte lo que muy bien podrían ser, así lo demuestran la iconografía y el texto (Figura 355b), los restos muertos del *way* que le permite hacerse presente, joven (Figura 355c) en contexto del *way*.

Es importante recalcar la juventud del dios ya que su versión anciana surge también de enormes serpientes, pero que no son *way*, demostrando, por tanto que es su versión joven que está en relación íntima con el *way*. Es un hecho que no es aplicable a ninguna divinidad, detalle que evidencia la especial relación que mantiene este dios con el *way*, una relación que se basa en que él es el Dios del Bosque, entorno físico y conceptual al que pertenecen muchos de los seres *way*.



**Figura 355.** El bulto de Sagrada Muerte del Venado. a. En el K771; b. Cobrando vida en el K1901; c. Un Venado Serpiente adulto del que sale *Wuk/lk' Si'ip*.

A continuación voy a repasar el vestido, los tocados, adornos, y las máscaras que completan la iconografía de los way. Se trata de elementos iconográficos que tienen un significado destinado a completar la imagen que se quiere proyectar del way, a la vez que pueden ayudar al lector a identificar a los diferentes way cuando se carezca de un texto escrito que los nombres.

### 3.2.6. VESTIDO

Es un apartado en el que los way con cuerpo humano tienen todo el protagonismo. Animales y esqueletos tienen poca predilección por engalanarse y estos últimos se presentan con un simple taparrabos. Los animales también, una prenda que les humaniza ya que tapa sus órganos sexuales. Hay excepciones en los casos en los que se trata de manifestar su masculinidad y conducta desinhibida. Me estoy refiriendo al murciélago, al jaguar y al tapir que suelen tener sus órganos genitales al descubierto o sutilmente marcados.

La prenda más utilizada por los animales es una capa corta que llevan sobre los hombros y que es de color rojo. A veces tiene flecos, algo que puede ocurrir en una misma cerámica, por lo que es de suponer que cada una tiene una función precisa, aunque el hecho de llevarla ha estado asociado al sacrificio por

decapitación. Una creencia basada en una propuesta de Hellmuth (1978: 88) que, en los años setenta, revisando cerámicas de diferentes colecciones y museos, observó que se llevaban en escenas de sangre o sacrificio y asumió que estaban destinadas a ser llevadas por víctimas del sacrificio por decapitación. Algo que, de momento, no está explícito en ninguna cerámica, aunque sí hay un contexto general de sacrificio y es probable que se utilizara en esas ocasiones, siendo los flecos un modo de diferenciar distintos cometidos o, quizá, jerarquía dentro de la escena, ya que se trata de un motivo que convierte la prenda en un atuendo más elaborado. Las llevan todos los way mamíferos en diferentes contextos, y están ausentes en aves, anfibios y ofidios (Figura 356a).

Otra prenda poco habitual de los animales son las tobilleras y muñequeras. Sólo las lleva el Tapir Jaguar y con cascabeles<sup>142</sup> (Figura 356b), con la evidente intención de acompañar los bailes de este way con el sonido de los cascabeles, posiblemente tratando de imitar el sonido de los jaguares cuando bailan con serpientes de cascabel al cuello que emitirían un sonidos similar con sus crótalos.



**Figura 356.** El vestido de los animales. a. El K1181 que muestra la capa sin flecos del mono, la de flecos del coatí, y al sapo que no lleva ninguna prenda; b. Muñequeras y tobilleras con cascabeles del Tapir Jaguar del K8733.

Las entidades del grupo *Akan* gustan ir vestidos siempre con ropajes alusivos a la muerte, al sacrificio y al agave, este último indicativo de su inclinación por el pulque. Son prendas muy sucintas, salvo cuando se trata de personificadores del

<sup>142</sup> Es de suponer que serían de material cerámico, porque el metal no se utilizaba, o era un bien muy escaso, en el Clásico.



way y utilizan pesados trajes de piel animal. Salvo en estas ocasiones, los way llevan un taparrabos y a veces una capa que puede tener diferentes largos y diseños, pero siempre dentro de unos determinados parámetros. Es evidente que el vestido está muy reglamentado para los way que rara vez se permiten extravagancias en el vestir.

A veces el taparrabos está compuesto por hojas de agave, y siempre sucede cuando se trata de *Akan*, como vemos, por ejemplo en el VAS (Figura 357a). Se identifican como hojas de agave a unos iconos blancos, a veces puntiagudos, que salen de jarras en las que está escrita la palabra *chih*, pulque, como se puede observar en el K1092 (ir a Figura 349a) que recoge una gran borrachera celebrada en grupo.



**Figura 357.** El vestido de la “familia *Akan*”. a. Fragmento del VAS mostrando el cinturón de agave de *Akan*; b. La capa de flecos sobre los hombros de *Mok Chih* en el K2284; d. Distintos tipos de ropajes en el K1490: desde la capa de *Sakwaysi*, hasta los vestidos de pelo negro (queriendo imitar al murciélago) y la capa de plumas de *Akan* decapitado.

Las capas suelen ser de color negro. La de *Akan* que arroja la piedra es corta, a modo de echarpe que cubre los hombros, y tiene franjas negras con una blanca, como se puede apreciar, por ejemplo, en el K2942 (Figura 358).

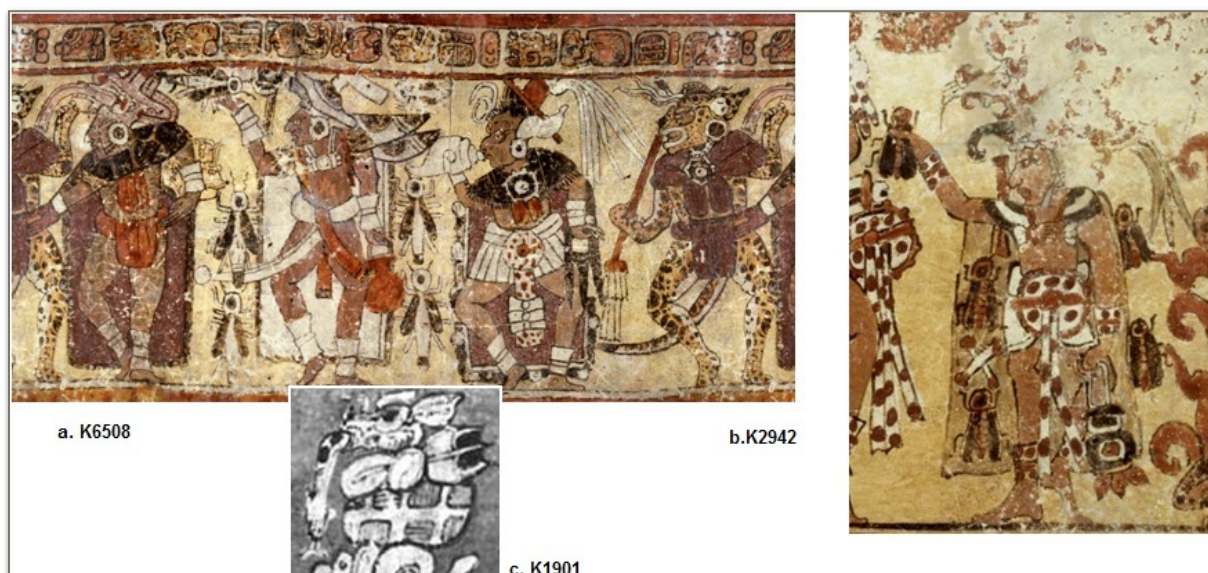


**Figura 358.** Detalle del K2942 con *Akan* que arroja la piedra. Ver su capa corta a franjas negras y blancas.

Otro tipo de capa corta es la que lleva *Mok Chih*, de color rojo y con flecos, como la de los way de cuerpo animal, quizá porque tiene rasgos de abeja o insecto en su anatomía (Figura 357b). Las otras capas que se ven son de pelo negro, y recuerdan mucho a la piel del murciélago, tal como se aprecia en el K1490 (Figura 357c), donde están tanto un hombre vestido de murciélago como otro con una capa hecha de su pelo, la misma que también lleva *Hun Ajaw*, que está contemplando la escena.

Finalmente hay que señalar las capas de *Sakwaysi*, ya que son uno de los rasgos más definitorios de su personaje, junto con el gran sombrero que generalmente lleva (ver el K1490 [Figura 357c], aunque en este ejemplo está sin su sombrero. Para ello acudir a la Figura 342b, el Altar 5 de Tikal, donde el personaje de la derecha está vestido con la capa y el sombrero de *Sakwaysi*). Las capas llegan hasta los pies, están bordeadas de flecos y tienen franjas con dibujos en blanco formando distintos tipos de formas geométricas

Otro tipo de capa larga es la que puede llevar un sujeto que está personificando a *Mok Chih* y que está decorado o tiene abejas junto a ella en el K2942 y K6508 (Figura 359).

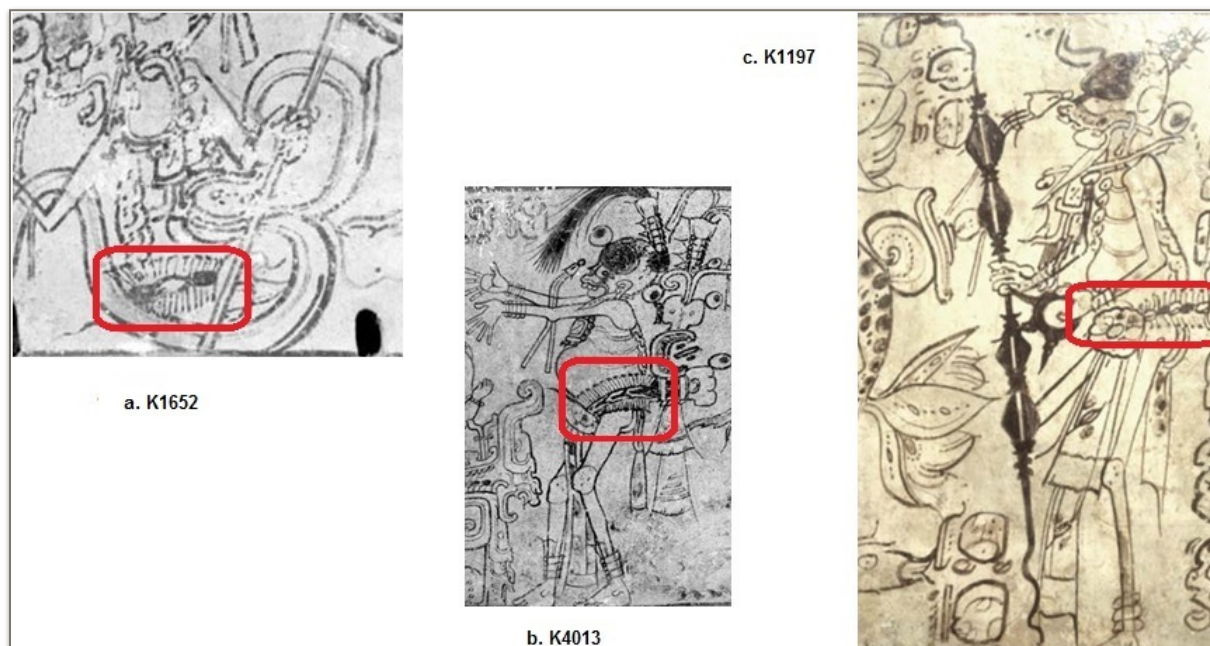


**Figura 359.** Las capas. a. El K6508 donde tres way las llevan; b. K2942. c. Detalle de Venado Serpiente en el K1901: el dibujo del bulto, de piel de serpiente, es idéntico al de las capas del K6508.

También destacan por su innegable majestuosidad las elaboradas con piel de serpiente, tal como vemos en el K6508, y que llevan dos way relacionados con esta última: el dios de los venados, y un personificador del ciempiés con el tocado de éste y las piedras de *Akan* sobre su espalda, repitiendo la imagen del K791.

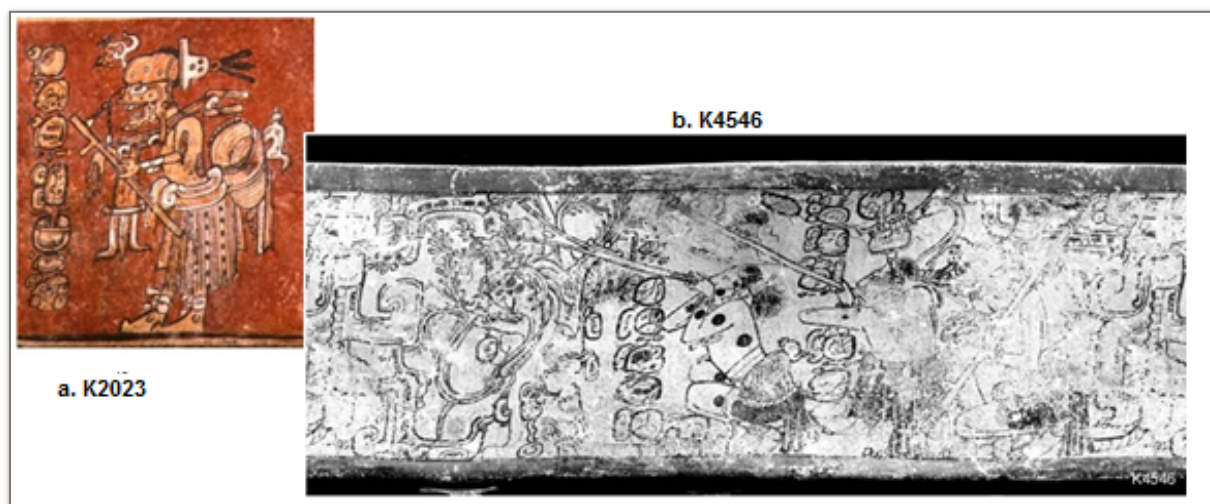
Los esqueletos son personajes que llevan un escueto vestuario destinado a dejar ver su cuerpo ya libre de todo tejido, un cuerpo que puede presentar manchas negras que indican la putrefacción de los mismos en la espalda y en las extremidades. Su ropa básica es un taparrabos, que llevan Bilis Roja y Muerte Apestosa, que puede dejar al descubierto los genitales en el caso de este último en el K927 para dejar verlos atravesados por lancetas (ir a Figura 345a). No llevan las capas de diverso tipo que hemos visto entre los way humanos y animales. Muerte Fuego en el Centro/Corazón también lleva el mismo taparrabos, pero puede complementarlo con un cinturón (Figura 360a).





**Figura 360.** El vestido de los esqueletos. a. Fragmento del K1652 donde Muerte Fuego en el Centro lleva un taparrabos y un cinturón de fibras; b. El mismo cinturón, pero con unas telas adornadas con el *kimi*, en la figura de Uno Muerte en el K1197; c. El mismo cinturón en el esqueleto del K4013.

Parece fabricado con una fibra rígida y que se ve en todos los vasos que representan el ritual del plato. Es un cinturón que también vemos en Uno Muerte (Figura 360c) y en el esqueleto que participa del mito del “bebé jaguar”, (ver, por ejemplo, K4013, Figura 360b). Muerte Venado puede llevar unas faldas en los K791, K2023 K771, y K3924 que son casi un uniforme para ir de caza (Figura 361a), y que llevan los Gemelos en un grupo de cerámicas códice en que están en una cacería de aves o coatíes en los árboles (por ejemplo, el K4546, Figura 361b).



**Figura 361.** La falda de Sagrada Muerte del Venado. a. En el ejemplo del K2023 (donde su nombre es Trueno Muerte Venado); b. La misma falda llevada por los Gemelos cuando cazan, en el K4546, un ave con los rasgos de *Itzamnaaj*.

La falda consiste en un cinturón del que cuelgan unas finas tiras de un material que parece vegetal y que puede alternar con unas plumas. Es un atuendo que funciona como indicativo de una de las actividades de Muerte Venado, la caza, y lo acerca conceptualmente al Dios de la Tierra, dueño de todo lo que existe dentro del entorno boscoso.

### **3.2.9. TOCADOS**

Son de gran importancia en toda la iconografía maya porque permite identificar a distintos individuos que están en guisa del *way*. Puede decirse que el tocado, en un sentido general, es un elemento que aporta identidad y rango al personaje que lo lleva, e incluso puede contener el nombre de su dueño (García Barrios 2006). Veremos que son de distinto tipo.

#### **3.2.9.1. Banda en la frente**

Uno de los tocados que se observa es una cinta que rodea la frente, característica de los reyes mayas y de *Hun Ajaw* y *Yax Bahlam*, donde actúa como uno de sus rasgos distintivos, y que ayuda a identificarlos. Así, lo vemos en el K1490 y en el K9091 (Figura 362), donde tiene además un pequeño cuerno en el centro.



**Figura 362.** Bandas de tela en la frente y en la cabeza. a. Fragmento del K9091; b. Una abeja con la cabeza de *Yax Bahlam* que podría ser una versión del Gemelo transformándose en *Mok Chih*; c. *Akan* con rasgos de *Hun Ajaw* en el K7795; d. *Akan* que golpea con una banda en la cabeza de la que sale una hoja de agave.

La cinta la lleva un ser que es una mezcla de *Akan* que se decapita a sí mismo (por sus marcas de muerte en el cuerpo y su largo cabello hasta el suelo, y un hacha en el bastón de caminante), Muerte Venado (por el cuerno en la frente y el bastón de caminante) y *Yax Bahlam*, por las marcas de jaguar en la boca).

Otro ejemplo en que la cinta en la frente identifica a un Gemelo, en este caso a *Hun Ajaw*, hibridado con un *way*, se ve en el K7795 (Figura 362b). El personaje tiene las manchas negras y la cinta —esta vez con un “dios bufón”— de *Hun Ajaw*, y el hacha de *Akan* que se decapita. También hay una pequeña pieza de concha, el K6169, (Figura 362c) que representa a *Yax Bahlam* con cuerpo de abeja y oreja de venado y que lleva esta cinta. Existe otro tipo de banda hecha con tela, pero que cubre la casi totalidad de la cabeza. La llevan sujetos que son definitivamente *way*, y, en muchos casos, tienen una hoja de agave como adorno. Es el caso de *Jatz'on Akan* del K791 (Figura 362d) y VAS.

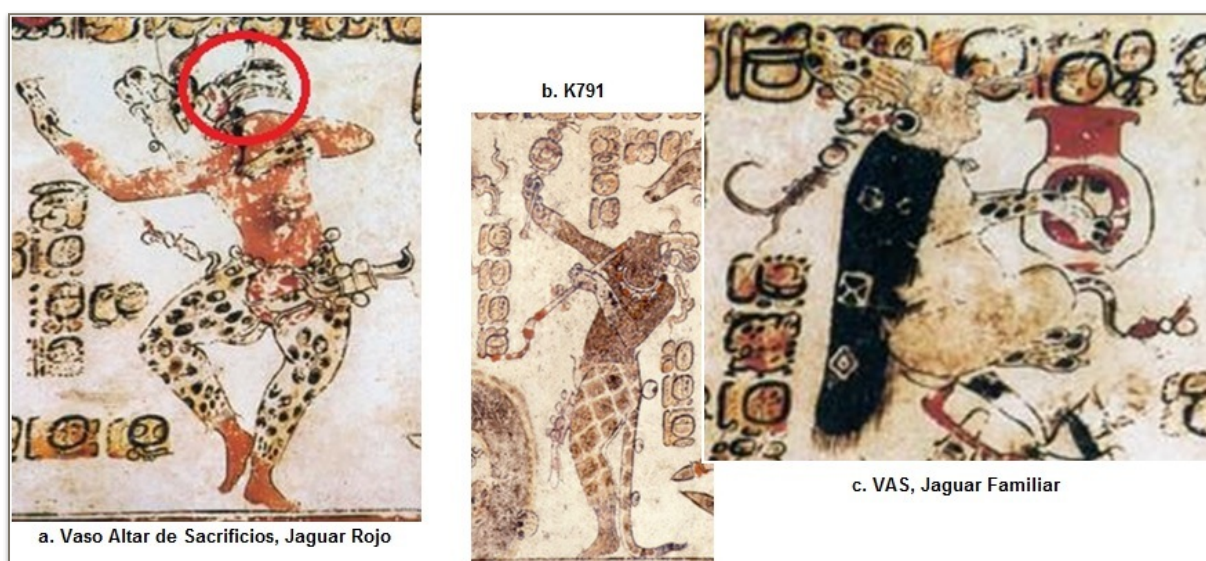
En conclusión, el análisis iconográfico apunta a que los dioses o héroes culturales como los Gemelos sí que podían transformarse en *way*, mientras que los poseedores del *way* no se transformaban en él, sino entraban en contacto a través de otra forma de comunicación, difícil de definir, pero que no implicaba una completa transformación física en la entidad anímica que poseían. Es decir, se diría que posesión no significa identificación, aunque, sutilmente, posesión significa manipulación y utilización, lo que la identificación total no llega a suponer.



### 3.2.9.2. Tocados de animal

Otro tipo de tocados son los de way animales como venado-ciempiés, jaguar, perro y luciérnaga llevados por hombres. Se deduce que los individuos que lo llevan son humanos en contacto íntimo o siendo el way. Los tocados de jaguar acompañados de pantalones ajustados se ven en el VAS (Figura 363a), donde un individuo de piel rojiza baila a gran ritmo imbuido en ellos, con el añadido de unas manoplas del mismo animal.

Hay que destacar un detalle que lleva añadido junto a la cabeza de jaguar. Se trata de un estilizado motivo de una serpiente con plumas, un icono más o menos realista que irá saliendo a lo largo de todo este capítulo y que tiene un significado vinculado al momento en que se entra en contacto con el way, puesto que se lleva exclusivamente en esos momentos. Otro ejemplo de tocado y manoplas de jaguar lo vemos en el K791 (Figura 363b), pero en esta ocasión los pantalones ajustados son de piel de serpiente, y los instrumentos que toca, un silbato y una maraca, traen a la memoria el sonido de la serpiente de cascabel<sup>143</sup>.



**Figura 363.** Tocados de jaguar. a. VAS. En un círculo, el motivo de la serpiente con plumas, esta vez en el tocado. Jaguar Rojo lleva pantalones ajustados de este animal, y guantes también de jaguar; b. Fragmento del K791 con el way de cabeza de jaguar y pantalones de serpiente; c. La cabeza de Jaguar Familiar del VAS.

<sup>143</sup> Es decir, el sujeto está reproduciendo la figura del way Jaguar de las Estrellas que tiene una serpiente de cascabel enlazada en torno a su cuerpo, por ejemplo, en el K1230 (ir a Figura 199).

En el VAS (Figura 363c) hay una segunda figura con cabeza de jaguar. No lleva los consabidos pantalones, pero sí que se ve la cola y las patas, y no en forma de manoplas, del jaguar. Toda esta diferente iconografía en cuanto a abordar la figura de los hombres-jaguar parece indicar distintos tipos de “grado” en la relación entre el hombre y el way. En el caso de este último, es Jaguar Familiar, y lo posee el señor de Tikal.

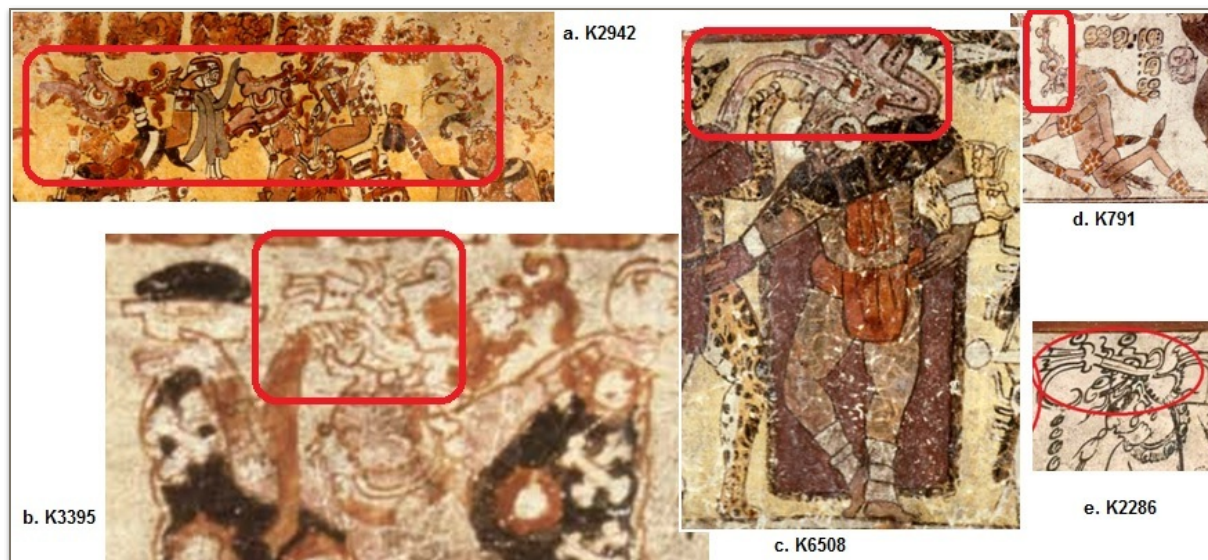
Otro tipo de tocado es una cabeza de jaguar encajada completamente en la cabeza humana y sería un híbrido de tocado y máscara (Figura 364). Se ve en el K792 (Figura 364a), donde aparece en un individuo con pantalones de jaguar que está sentado y rugiendo con fuerza. Es una cabeza de jaguar como la que aparece junto a un *ajaw* en el K5492 (Figura 364b). Todos estos casos reflejan que había una gran variedad de vestidos y tocados para poder representar o personificar a los way.



**Figura 364.** Tocados de jaguar que prácticamente son máscaras. a. Fragmento del K792 con el personificador del way jaguar que lleva sus pantalones y una máscara completa encajada en su cabeza; b. El K5492. En el extremo derecho se ve una máscara de jaguar, con su collar de ojos, idéntica a la que lleva el way del K792. Está sobre un cojín de piel de jaguar, denotando su importancia dentro de toda la parafernalia del rey.

El tocado de venado ciempiés es, junto con el del jaguar, el que más aparece sobre las cabezas de los way humanos. En el K2942 (Figura 365a) lo llevan todos los personajes de la “familia Akan”, salvo el jaguar: *Mok Chih*, *Akan* que se decapita, y *Jat'zon Akan*. Este último lo lleva también en el K3395 (Figura 365b), donde aparece con una capa a modo de alas de murciélago, y en el K6508 (Figura 365c). Es un emblema siniestro pero a la vez poderoso, ya que la boca del ciempiés es la imagen de la entrada al mundo de los muertos.

Otros vasos en los que aparece son el K791 (Figura 365d), sobre la cabeza de *Mab* [?], y el que he mencionado del K792 (ir a Figura 364a) en el apartado del tocado de jaguar. Para concluir con el venado ciempiés hay que mencionar que también está sobre la cabeza de la, hasta el momento única, way mujer, una versión femenina de *Akan* (Figura 365e).

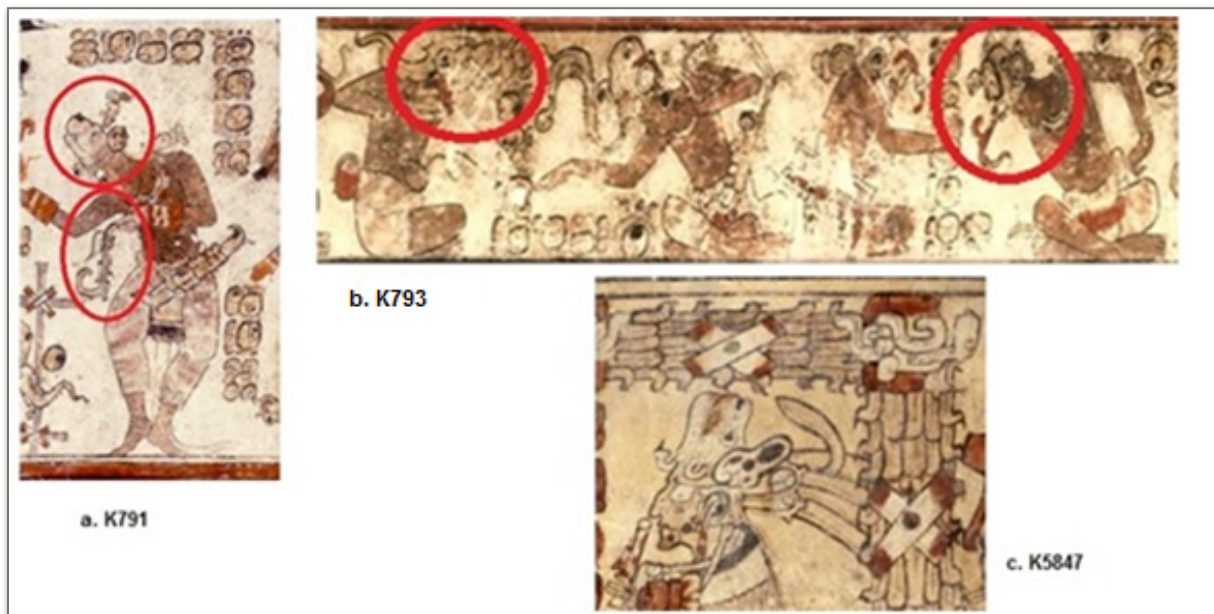


**Figura 365.** Tocados de ciempiés. a. Sobre las cabezas de los “*akanes*” y *Mok Chih* del K2942; b. Fragmento del K3395. *Akan* que arroja la piedra con tocado de ciempiés, alas de murciélago y un icono negro, quizá una bola de hule, sobre un plato; c. En el K6508; d. Tocado de calavera de ciempiés sobre un way en el K791; e. Esquelético, sobre la cabeza de la “Señora *Akan*”.

Los tocados de perro ciertamente reproducen la cabeza de un perro, pero siempre tiene algún elemento del jaguar, la oreja en concreto. El más conocido es el que lleva el personaje llamado Tres Perros Blancos del K791 que completa el atuendo con unos pantalones de piel de perro (ver Figura 366a). Está bailando con una estilizada serpiente con plumas en la mano, por lo que estaría en contacto con el way. El tocado es casi idéntico al que lleva la entidad divina del K5847 (Figura 366c).

El otro ejemplo se encuentra en el K793 (Figura 366b), donde hay más variedad en los tocados. Se observa el de perro con oreja de jaguar, que lleva un personaje que está contemplando un ojo humano que está en el suelo. Frente a él está otro hombre con el tocado de uno de los esqueletos, que siempre tienen ojos junto a su cuerpo. En la otra pareja se ve un sujeto con el tocado de la Luciérnaga, la única vez que ésta aparece como tocado en los vasos estudiados, y otro con un tocado sin identificar.





**Figura 366.** Tocados de perro y de luciérnaga. a. Fragmento del K791; b. Fragmento del K793 donde se ven tocados de perro y de luciérnaga; c. La entidad divina del K5847 con tocado de perro y oreja de jaguar.

### 3.2.9.3. Otros tipos de tocados

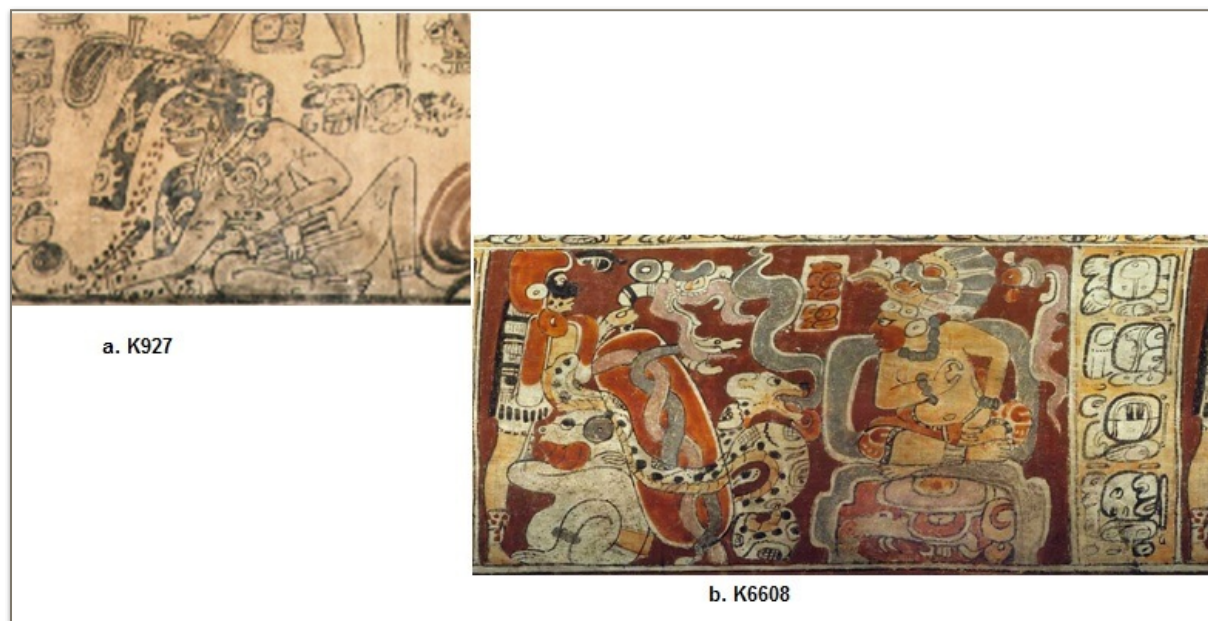
Otro tipo de tocado es el formado por un fémur. Se trata de un hueso largo que va sobre la cabeza. Su principal poseedor es *Mok Chih*, y el fémur siempre va acompañado de ojos sueltos, en especial uno en la parte delantera del hueso. *Mok Chih* lo lleva en el K2284 (Figura 367c). La primera vez que se ve este tipo de tocado óseo es en la tapa de plato del Clásico Temprano, donde la lleva la figura que condensa todos los rasgos principales de los way relacionados con *Akan* (Figura 367d).



**Figura 367.** Tocados de sombreros de ala ancha y fémur. a. En el K6805; b. El mismo sombrero en el K2286; c. Tocado hecho con un fémur, en la cabeza del *Mok Chih* del K2284; d. Plato del Clásico Temprano donde *Akan* lleva el fémur en la cabeza con un ojo con proyección en su parte delantera.

Un sombrero de ala ancha es el otro tocado de *Mok Chih*. Realmente más que un sombrero parece un plato invertido, tanto por la forma como por la textura sólida que parece tener. Lo lleva en el K2286, donde está muerto, y en el K6508 (Figura 367c y Figura 367a).

Un pañuelo puesto sobre la cabeza en forma de capucha y que cubre los hombros identifica a Tres Vestidos/Innumerables [?] *Akan*, personaje que se presenta casi exclusivamente consumiendo cantidades abundantes de alcohol que le provocan el vómito de sangre, como vemos en el K927 (Figura 368a). Las consecuencias no se muestran en los otros ejemplos, pero asumimos que serían las mismas. El pañuelo puede ser rojo o tener dibujados los característicos iconos de muerte que también adornan las alas de los murciélagos: ojos, mandíbulas y huesos cruzados. Se deduce que este tipo de tocado tenía una función ligada a la ingestión ritual de bebidas alcohólicas, y que alude, a la vez, al sacrificio de *Akan* cuando se corta la cabeza. Mención aparte merece la escena recogida en el K6680 (Figura 368b), donde quien lleva la capucha y la capa propia de *Sakwaysi* es *Yax Bahlam*.



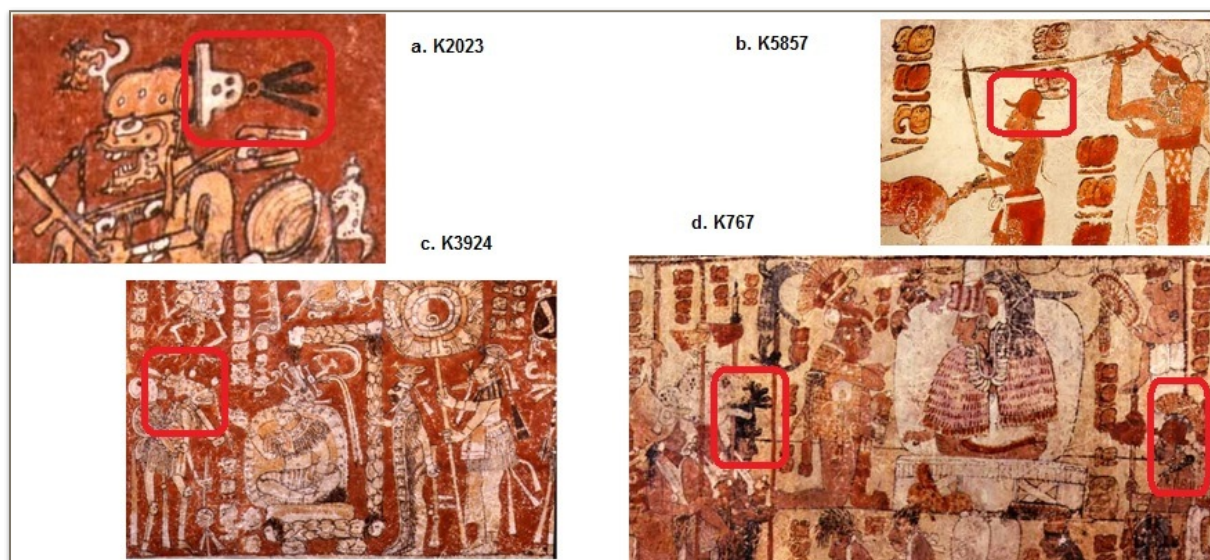
**Figura 368.** El pañuelo de *Akan*. a. En el K927; b. El K6680 donde tiene las manchas de jaguar de *Yax Bahlam* en la boca.

Se le reconoce por su juventud y por las marcas de jaguar en la boca. Está en pie delante de un *ajaw* con un tocado de la serpiente con plumas y junto a él hay un sapo, con una carga a la espalda (al igual que hace en el K7727 pero en el que dialoga con *Hun Ajaw*) sobre la que se entrelazan dos serpientes, una de las cuales

termina en una cabeza de venado. Es un ejemplo más de la conjunción de rasgos iconográficos que presenta *Yax Bahlam* con los *way Akan*, y Muerte Venado.

En cuanto al tocado de los esqueletos se observa que pueden llevar la cinta con el *K'awiil* o el “dios bufón” en la frente, el sombrero de tipo “hongo” de Muerte Venado, o unos extraños sombreros en la coronilla. En general, recogen sus escasos cabellos, con una tela haciendo tres nudos en lo alto de la cabeza, Uno Muerte, Bilis Roja, Muerte Apestosa y Muerte Fuego en el Centro/Corazón, y Muerte Venado cuando toca la caracola. En dos ejemplos Muerte Fuego en el Centro (K1652 [ir a Figura 343b], K1464) lleva un dios bufón insertado en la tela, dejando clara su jerarquía dentro de toda la escena: él es el *ajaw* que, sentado, da órdenes a sus ayudantes y ejecutores.

El sombrero de Muerte Venado es pequeño, de tipo hongo y puede estar terminado en unas plumas (Figura 369a), y lo lleva cuando camina por lo que debe estar ligado a una actividad relativa a los viajes y la caza.



**Figura 369.** El sombrero de Muerte Venado. a. En el K2023; b. Un ayudante del cazador principal (con sombrero de ala ancha) agarra a un venado por el rabo en el K5857; c. Escena recogida en el K767 donde se observan a distintos guerreros, dos de ellos con el mismo sombrero; d. Escena del K3924 con Muerte Venado.

En contextos ajenos al *way* también lo llevan unos cazadores de venados en el K1373, K808, y K5857 (Figura 369b), y un grupo especializado de guerreros en el K638, K5124, K1392, K3412, y K767<sup>144</sup> (Figura 369d). Por las imágenes en que

<sup>144</sup> Es un vaso del que existen dos versiones casi idénticas y que representa una compleja escena de corte en la que está presente el tributo, la entrega de prisioneros y la llegada de un *sahal* a la corte, en su litera. Está acompañado de tres tipos de guerreros, uno con tocado de caracola, otro con tocado de jaguar y un tercero, con el cuerpo pintado de negro al modo de los cazadores, con el sombrero de Muerte Venado.



vemos el sombrero de Muerte Venado es evidente que lo llevan guerreros y cazadores que no tienen el rango del *ajaw*, pero que son considerados valiosos y valientes tanto en la caza como en las campañas que requieren desplazarse a largas distancias. Y tal, debe ser, por tanto, el papel, la función de Muerte Venado, al que vemos acatando órdenes, en el K3924 (Figura 369c), de un *ajaw* sentado en un trono de piel de venado y rodeado de un baldaquino hecho con mazorcas de cacao y cabezas humanas recién cortadas.

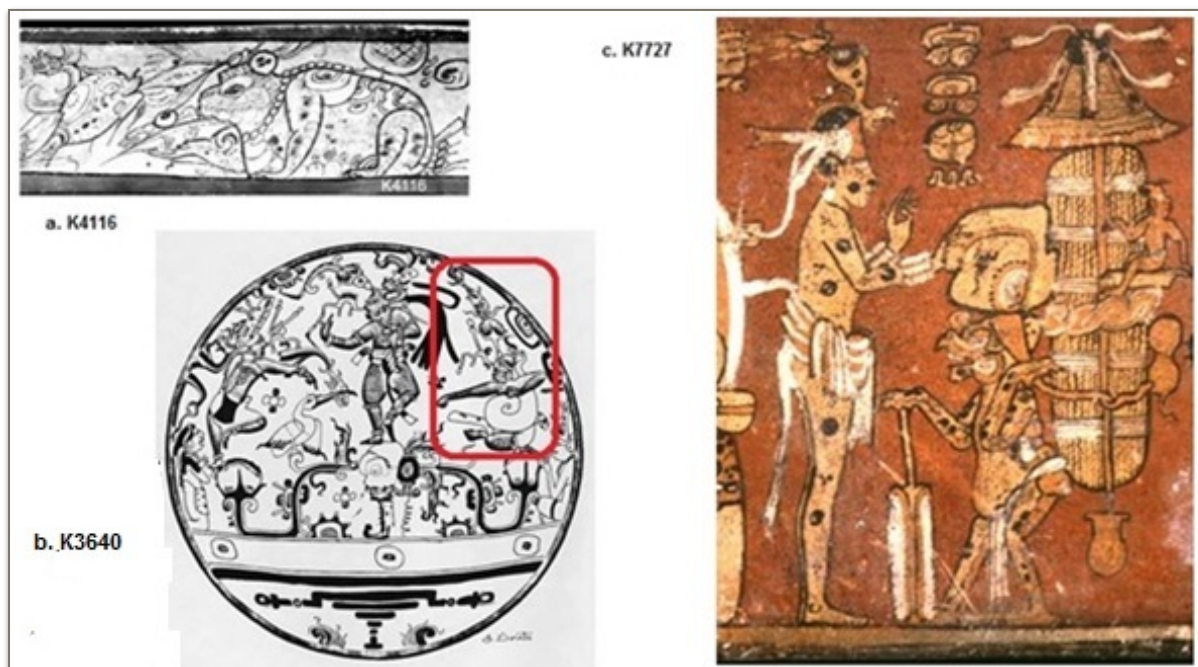
Sombreros poco habituales son el que tiene Muerte Apestosa en el K1211 (Figura 370a). Otro muy peculiar es el de Muerte Fuego en el Centro en el K8926, trapezoidal, rígido, y adornado con iconos de muerte (Figura 370b). Ambos los llevan en la coronilla



**Figura 370.** Sombreros poco habituales. a. Muerte Apestosa en el K1211; b. Muerte Fuego en el Centro en el K8936.

Los animales son poco propensos a llevar tocados, quizá porque ellos son el tocado de los humanos cuando se quiere mostrar su contacto con el way. Pero hay dos ocasiones en que sí los llevan. La primera de ellas es en los contextos en los que la burla y el humor ritual están muy presentes como en el K7993 (ir a Figura 111) y el coatí y el mono tienen unas borlas en sus cuernos postizos en el caso de éstos últimos, o un pequeño sombrero en el coatí. No cabe duda de que se trata de tocados empleados en estas ocasiones. El segundo caso es el del “sapo del nenúfar” que no lleva propiamente un tocado sino que, de un icono redondo con tres

puntos<sup>145</sup> situado en su oreja, brota un hermoso nenúfar en el que liba un pez (Figura 371a). La planta puede estar más o menos abierta, y el pez es siempre de gran tamaño<sup>146</sup>. La posición de este icono en la oreja del sapo se puede interpretar como que “siente” o “entiende” la realidad desde la perspectiva del icono que lleva vinculado a su oreja, un pabellón auditivo que es el que tienen las serpientes.



**Figura 371.** El tocado del sapo; a. En el K4116; b. El mismo tocado en la cabeza de un Dios N que sale de un caracol en el K3640 (dibujo de Dorro); c. El sapo fuera del contexto way con un gran fardo a la espalda que sostiene una piedra que está tocando *Hun Ajaw*.

Este detalle iconográfico emplaza al sapo en un contexto acuático y primordial, la interpretación más general del nenúfar, matizado como un entorno donde se reproduce la vida, el alimento y la regeneración (el sapo es un icono ideal para el concepto de la metamorfosis por las distintas etapas por las que pasa). El nenúfar es una de las plantas más representadas en iconografía maya, más incluso que el maíz. Su función principal es la de referirse a un entorno acuático de aguas interiores, es decir, a los cenotes o a las aguadas tan fundamentales para la supervivencia en las Tierras Bajas mayas. También es un referente a los tiempos míticos primordiales ya que sus hojas empiezan a cubrir las aguas mencionadas con

<sup>145</sup> Puede tratarse de un signo de significado incierto, quizá la vocal e (Macri y Vail 2007: 37), y que, a la vez, indica que se trata de una oreja de reptil, lo que señalaría que el sapo está considerado como un reptil en este contexto, más bien que siente y actúa como uno.

<sup>146</sup> Es un tocado que llevan muchos *ajaw tak* en sus estelas, por ejemplo en la Estela 4 de Machaquilá.

la llegada del calor y la ausencia de lluvias, cubriendo con un manto de vegetación un entorno acuático que carecía de él.

Por tanto es muy posible que el nenúfar haga referencia a la vegetación en general, algo que se sugiere en un plato de gran tamaño que se encuentra en el Museo de la Universidad de Princeton (Figura 372b). Es el K3640, de estilo *Ik'*, y recoge una danza del Dios del Maíz sobre una calavera de la que salen dos nenúfares. Sobre uno de ellos hay una versión del Dios de la Tierra o Dios N con el tocado del nenúfar con el pez. Es una manifestación en la que el dios está dentro de un caracol, y que conecta al “sapo del nenúfar” de algún modo con esta divinidad que, entre varias de sus facetas, tiene la de ser un “cargador” del mundo, un concepto que también está asociado al sapo al que vemos con una pesada carga y una piedra o altar en el K7727 (Figura 371c), y un gran fardo en el K6608 (ir a Figura 368b).

### 3.2.10. COLLARES Y COLGANTES

Enlazando con la figura del sapo cuyo tocado acabo de analizar, hay que mencionar su adorno, uno de los pocos que se permiten los *way* animales. Se trata de un largo collar de cuentas gruesas, quizá de jade, y similar a los que se han encontrado en contextos arqueológicos. Es idéntico al que lleva *Wuk/Ik' Si'ip* cuando emerge de Venado Serpiente (Figura 372). Esta coincidencia, más los rasgos iconográficos compartidos entre el sapo y *Mam* mencionados en párrafos anteriores, acercan el significado de este *way* al de estas divinidades vinculadas a la Tierra, cuyo origen puede muy bien estar en que el sapo, aunque nace en el agua, pasa largos meses enterrado en el barro.

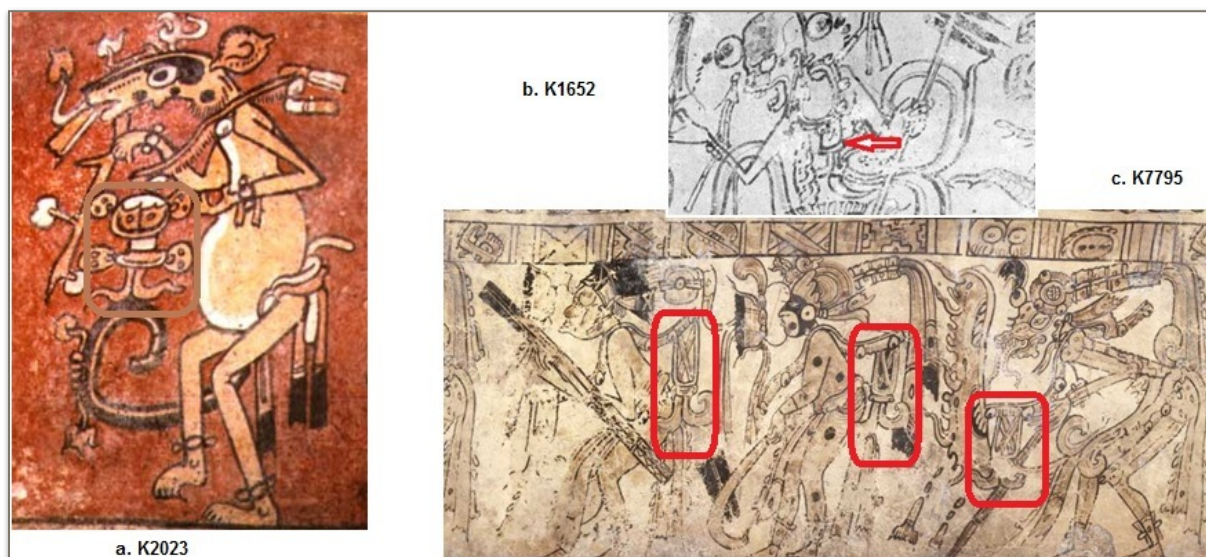




**Figura 372.** El collar largo de cuentas gruesas. a. Lo lleva siempre el “sapo del nenúfar”, aquí en el K531; b. También es un adorno habitual de *Wuk/Ik’ Si’ip*, como en el K556.

El resto de los collares se dividen en dos grupos: el collar de ojos con las jarras individuales y un collar del que pende un nudo. El collar con los ojos es una obvia referencia a la muerte como el contexto general en el que se desarrolla la acción representada. Al tener varios se está insinuando una mayor capacidad de visión, la clarividencia en el sentido más profundo del término, algo que, unido a la jarra que cuelga, sugiere que su contenido puede tener que ver con esa visión potenciada. Jarras similares han llegado hasta nuestros días, y en muchas de ellas está escrita la palabra *tabaco* (ir a Figura 340c).

Se trata de una planta que se podía fumar en forma de cigarro (cosa que también hacen los *way*), esnifar o tomar por boca en forma de pasta, algo que supone la ingestión de altas cantidades de nicotina, compuesto que, efectivamente, potencia el estado de alerta y combate los signos de cansancio y hambre. Pero las jarras de los *way* no indican su contenido, sino *akbal*, *kimi*, o unas bandas cruzadas. Más que un contenido están indicando una situación de oscuridad, de muerte o de bandas cruzadas (Figura 373).



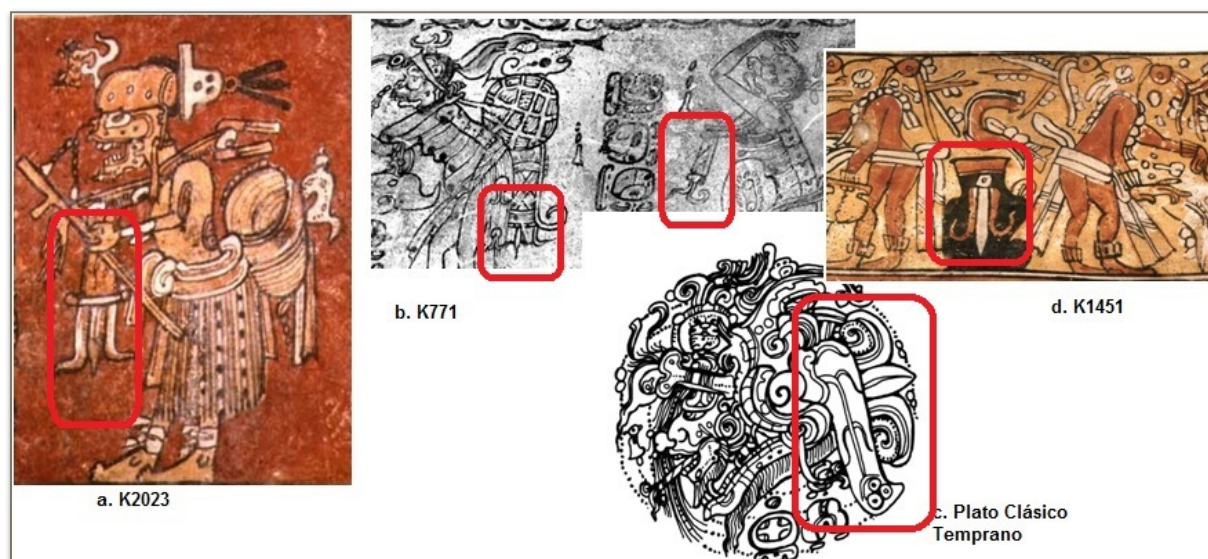
**Figura 373.** Las ollas en los collares de ojos. a. Con el *akbal*, caso del venado del K2023; b. Con el *kimi*, en el collar de Muerte Fuego en el Centro en el K1652; c. Con bandas cruzadas, colgando de los collares de Hombre Glotón, *Akan/Hun Ajaw*, y Muerte Fuego en el Centro.

Arriesgaría a decir que las que tienen el *akbal* pudieron contener tabaco, dada la similitud con los contenedores de tabaco y el contexto de alerta y viaje por la muerte que enmarcan su presencia, aunque también sería válida la propuesta de la oscuridad con su cadena de asociaciones simbólicas ligadas a la muerte. Sin embargo la presencia de unas jarras con el *kimi* evidencia la existencia de contenidos ligados explícitamente a la muerte, tanto por el signo *kimi* como por sus poseedores, ya que la llevan siempre los esqueletos, pudiendo indicar que contienen la esencia de una enfermedad que conduce a la muerte.

En cuanto a las de bandas cruzadas, se carece de información, pero son un elemento iconográfico que aparece en las bandas celestes nocturnas por lo que su significado podría estar cercano, o ser una alternativa incluso, al *akbal*. No son un colgante muy habitual, de hecho sólo lo lleva un personificador de *Mok Chih* en el K759 (ir a Figura 207), y todos los participantes en el K7795 (Figura 373c). Apoyando esta identificación estaría el ejemplo de Muerte Bilis Roja en el K771 (Figura 374b), donde lleva un colgante que es un cigarro encendido envuelto en unas bandas cruzadas.

Finalmente está el caso de Sagrada Muerte del Venado y su extraño colgante en el K2023 (Figura 374a) y AH223, que parece una hoja de tabaco tanto en la forma como en su textura y color, y, sobre todo, porque en el plato con *Akan* del

Clásico Temprano este mismo elemento iconográfico está junto a una hoja de tabaco (Figura 374c).

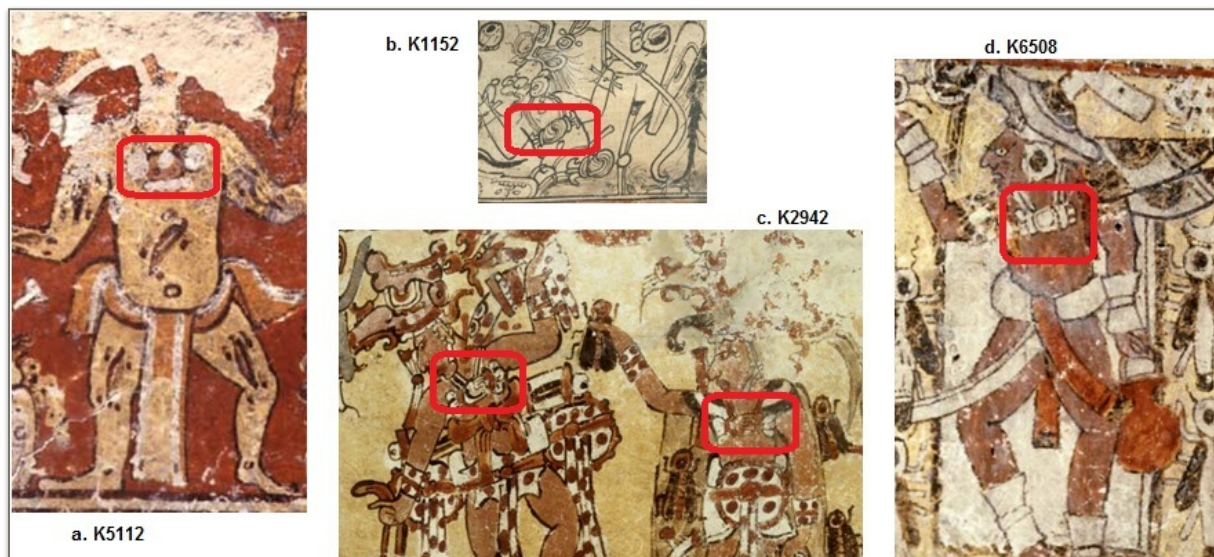


**Figura 374.** El colgante de Muerte Venado. a. En el K2023; b. En su fardo en el K771; también se ha destacado el cigarro con bandas cruzadas y encendido de Muerte Bilis Roja; c. El plato con *Akan*, del Clásico Temprano, donde ese mismo motivo está junto a una hoja de tabaco; d. Escena de embriaguez ritual recogida en el K1451 en torno a una gran olla con el mismo motivo iconográfico.

También se ve en el bulto de Sagrada Muerte del Venado en el K771 (Figura 374b). Sin embargo el icono que le cuelga en el K2023 es el mismo que aparece en unas grandes tinajas cuyo contenido consumen unos personajes vestidos de pájaro en el K1451 (Figura 374d). Imposible determinar de qué se trata (quizá una mezcla “explosiva” de nicotina y alcohol), pero sí se puede elucubrar acerca de su función, ya que los tocados o vestidos de pájaro son frecuentes en escenas de borracheras.

El colgante con un nudo está hecho de varias cuerdas anudadas, y es característico de *Chak*, especialmente en las ocasiones en que danza en el episodio del “bebé jaguar”, o cuando aparece como un infante (García Barrios y Valencia 2007). Este dios también lo puede llevar en la cintura. No es un adorno ritual muy habitual de los way. Solo lo vemos sobre el pecho de *Akan* que se decapita en el K5112 y K2942, en el de *Mok Chih* en este mismo vaso y en el K6508 (Figura 375).





**Figura 375.** El colgante de nudos. a. Lo lleva *Akan* decapitado en el K5112; b. En el K1152, una de las numerosas cerámicas con *Chak* protagonizando el mito del “*unem bahlam*”; c. *Moh Chih* y *Akan* que se decapita en el K2942; d. El sujeto en guisa de *Mok Chih* en el K6508.

### 3.2.11. MÁSCARAS QUE SON IMÁGENES DE WAY

Para concluir con este apartado que recoge los rasgos iconográficos de los way voy a señalar la máscara que lleva *Akan* cuando se decapita en varias de sus apariciones. No se trata de un rostro de way que se inserta en el del sujeto, como en el caso de la de jaguar (ver Figura 364). Se trata de un implemento que se superpone al rostro, dejando ver parte de él y no representa a ninguna entidad way. Esta máscara está hecha de unas tiras rígidas, quizá de madera, que se coloca sobre su cara y que vemos en tres ejemplos.

El primero en el K1230 (Figura 376a), episodio que recoge su suicidio ritual mientras le apremia el jaguar y observa el venado. El segundo es el K3390 (Figura 376b), de la colección del Museo Popol Vuh, que lo presenta de perfil y con su hacha, esta vez con dos hojas afiladas.

Finalmente, en una cerámica, la K3059 (Figura 376c), en la que se está representando un ritual way con tres hombres, uno vestido de *Akan*, pero que está decapitando a una víctima, no a sí mismo, otro de pájaro y otro de serpiente. Sin duda se trata de un implemento ritual destinado a identificar a *Akan* que se decapita (no la lleva ningún otro way), pero cuya función es desconocida.



**Figura 376.** Las máscaras de *Akan* que se decapita. a. En el K1230, cubriéndole la parte superior de la cara; b. La misma pero a la altura de la nariz con una tira de papel colgando, en el K3390; c. En el K3059 vista de frente y siendo igual que la del K3390 (c y b fotos de Nichollas Hellmuth).

## 4. LOS CONTEXTOS DEL WAY





El método iconográfico tradicional se basa, en gran medida, en el conocimiento previo de una narrativa acerca de lo que ha quedado plasmado en imágenes, es decir, del tema al que los artistas han dado forma plástica. Pero en el caso que nos ocupa, el del way, falta en gran medida esa familiaridad literaria con las imágenes. Las causas básicamente se reducen a la ausencia de unos textos extensos y contemporáneos a las imágenes que narren lo que está sucediendo. A ello se une que el way se adentra en temas tan complejos como el pensamiento y el modo de entender la realidad, algo que las imágenes sin duda plasman y tienen sentido para el maya del Clásico, pero que vistas ahora, con muchos siglos de distancia y un bagaje cultural diferente, hacen que sean muy complejas de interpretar.

Por ello lo que sería el capítulo dedicado a la temática a la que se refieren las imágenes ha tenido que alejarse de los parámetros de la iconografía tradicional y centrarse en la imagen en sí misma para dejar que ellas “hablen” al espectador. Éste “entenderá” lo que comunican en la medida que se compartan ciertos códigos (ya se da por sentado desde un principio que no serán todos). Unos códigos que vienen dados por un conocimiento previo de la cultura maya y por los datos que han podido ser recogidos en el análisis iconográfico que ha ocupado el capítulo precedente.

El enfoque que ha permitido esta conjunción de conocimiento ha sido el de identificar una serie de rituales y poder explorar el grado de relación que se establece entre las categorías de “sagrado” y “profano” (Eliade 1998). A este respecto adelanto que se pueden identificar rituales ejecutados por los way, y rituales en los que poseedores humanos están entrando en contacto con el way (Asensio 2010). Sin embargo hay otros en que está ausente el momento liminal de contacto entre el way y su poseedor y que se acercan más a la representación de carácter conmemorativo. También hay rituales en los que las danzas no son el principal elemento, y en los que prima el humor y la crítica que conlleva el humor ritual; y, finalmente, representaciones más teatrales que sagradas en las que se ven personas que declaman, que ayudan en la escena y que acompañan con música.

El criterio para elegir las cerámicas a analizar va a ser la frecuencia y consistencia de sus apariciones, ya que, en un *corpus* tan extenso, siempre hay cerámicas “sueltas”, ejemplares que no tienen otros similares con los que ejercer la comparación, uno de los pilares del método iconográfico. Por ello ese tipo de cerámicas no estarán incluidas en este apartado. Después de este primer criterio de

selección se van a dividir las cerámicas por su tema principal: la danza de carácter sagrado, las danzas de personificación, rituales de adivinación, el humor ritual, representaciones de índole político, y la posible representación teatral.

#### **4.1. LAS DANZAS DE CARÁCTER SAGRADO**

La danza es fácilmente distinguible gracias a la posición de las piernas y pies, muy estandarizado en el arte maya y que está acompañado en muchas ocasiones de textos en los que la palabra “baile y “bailar” está presente (Grube 1992; Looper 2009; Taube 2001), aunque no sucede así en estos rituales del *way*, donde prima solo el movimiento de los cuerpos. Sin duda la danza es una de las actividades preferidas del *way*.

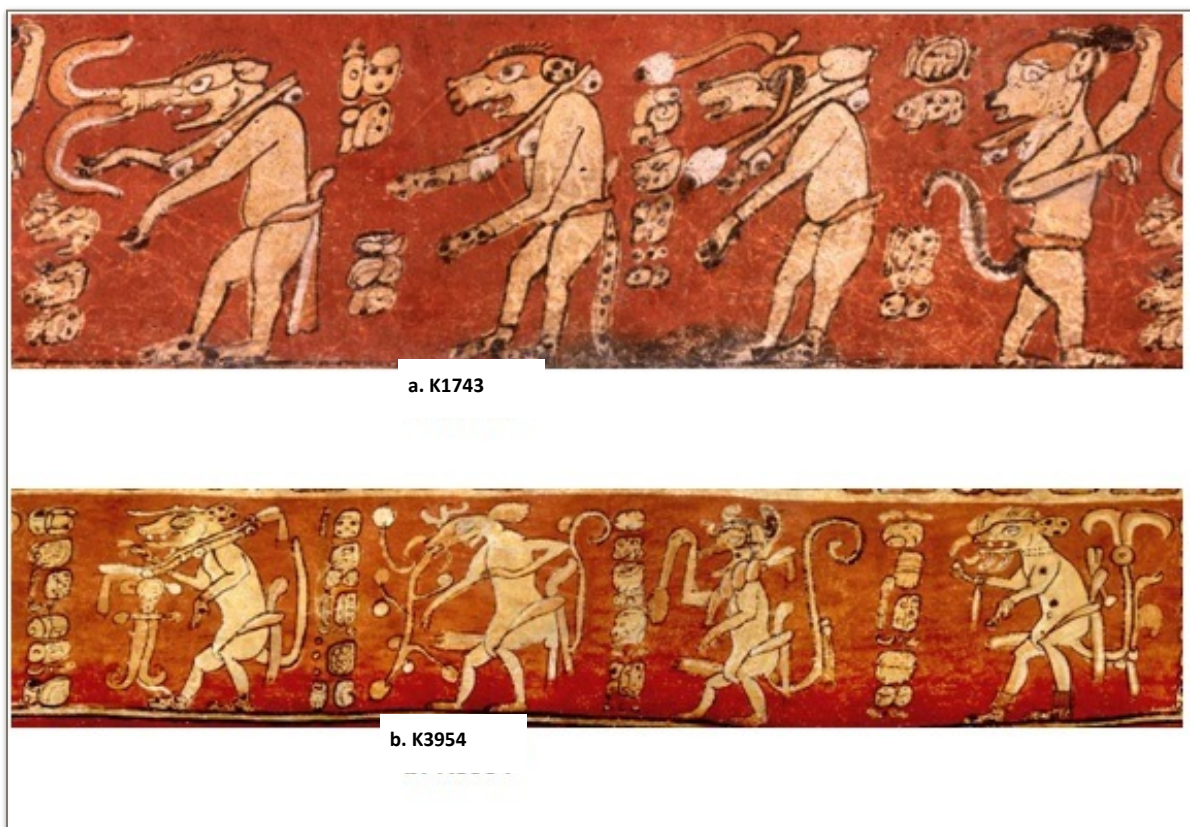
Hay muchos ejemplos de bailes en cerámica del Clásico, pero son muy escasos aquellos que tienen una continuidad temática o de participantes. Por ello he hecho una selección basándome en su frecuencia y consistencia, y he elegido al protagonista clave como hilo conductor de las mismas. Así resulta que el Mono Aullador baila con un cacao en la mano, *Akan* protagoniza diferentes bailes en torno a su decapitación, mientras que Muerte Fuego en el Centro polariza con su danza diferentes acontecimientos. Otro grupo sería el que ejecutan los *way* jaguar, generalmente con *Akan* como coprotagonista, y las del venado. Sin duda hay muchas más, pero éstas son las que presentan más consistencia ya que se basan en más ejemplos.

##### **4.1.1. LA DANZA DEL MONO AULLADOR**

Un número significativo de vasos reúne al Mono Aullador, con un gran cacao en su mano, junto con diferentes *way* entre los que siempre está el Tapir Jaguar o el Hombre/Muerte Glotona. En todos los ejemplos los pies de los participantes no adoptan la clásica postura de bailar, con el talón levantado, por lo que podría tratarse de un ritual ejecutado bajo la forma de una procesión. Es una posibilidad que queda abierta, pero al tener el resto del cuerpo, en especial los brazos, mucho movimiento me inclino a pensar que se trata de una danza. Otra razón para etiquetarla como tal es que no hay ningún otro ejemplo de una posible procesión y eso, en la temática

del way, muy estable y consistente, sugiere que el baile era la expresión ritual utilizada por estas entidades anímicas.

En el K1743 (Figura 377a) de la zona de Uaxactún-El Zotz (Reents-Budet 1994: 112) aparece el Pecarí de Fuego, al “venado con los ojos salidos”, al Tapir Jaguar, y al Mono Aullador. Todos están alegres, moviendo sus manos y girados a la izquierda. El Mono Aullador rompe esa disciplina, aunque su cabeza, girada 180 grados, sigue el recorrido de los otros way.

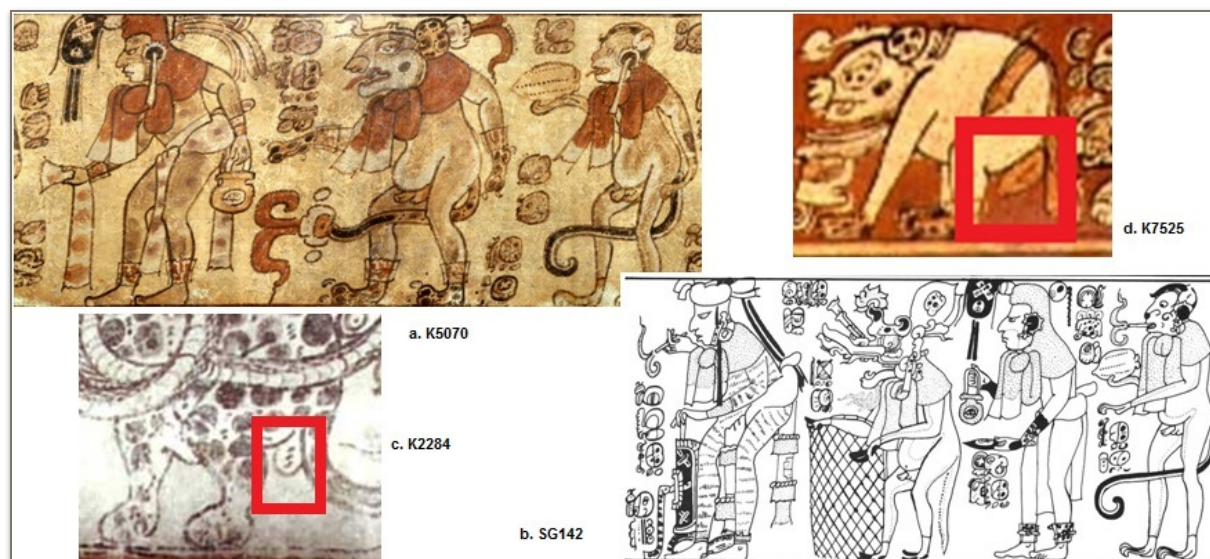


**Figura 377.** Las danzas con el Mono Aullador. a. K1743; b. K3459.

Tanto la naturaleza animal de los way como el hecho de que tengan los pies del jaguar y lleven collar de ojos, emplaza a esta danza en un contexto de bosque, de la oscuridad y de la muerte, y, por tanto, a la temática a la que se refiere, que toma significado si se observan otras cerámicas similares en las que el Mono Aullador es el protagonista y siempre lleva algo en la mano. Así se puede observar en el K3459 (Figura 377b), que es muy semejante a la cerámica anterior tanto en estilo como en los participantes: un jaguar, “venado con vegetación en boca”, Mono Aullador y un segundo way jaguar con rasgos de zorro. El Mono Aullador, de nuevo, carga algo, quizá un cacao.



El K5070 (Figura 378a) tiene de nuevo al Mono Aullador que, esta vez con toda claridad, lleva una mazorca de cacao en la mano.



**Figura 378.** Los vasos con Mono Aullador y el cacao. a. K5070; b. El SG142; c. Detalle de los genitales del jaguar en el K2284; d. Mismo tipo de detalle, pero en el Tapir Jaguar del K7525.

Todos los way llevan la bufanda roja al cuello alusión a una situación general de sacrificio. Lidera un way con la imagen de Tres Vestido/Innumerables *Akan* pero que en el texto es mencionado como “el que arroja la piedra”. Parece pues, un cruce entre el *Akan* dedicado al consumo de pulque y *Jatz'on Akan*, el way que golpea a sus enemigos. En esta imagen no está ni la piedra ni el hacha, sino una tela o papel manchado de sangre, como también lo está su taparrabos, y una jarra con asa, quizá el mal, el equivalente a la piedra con la que golpea en otros contextos. Repiten el Tapir Jaguar y el Mono Aullador.

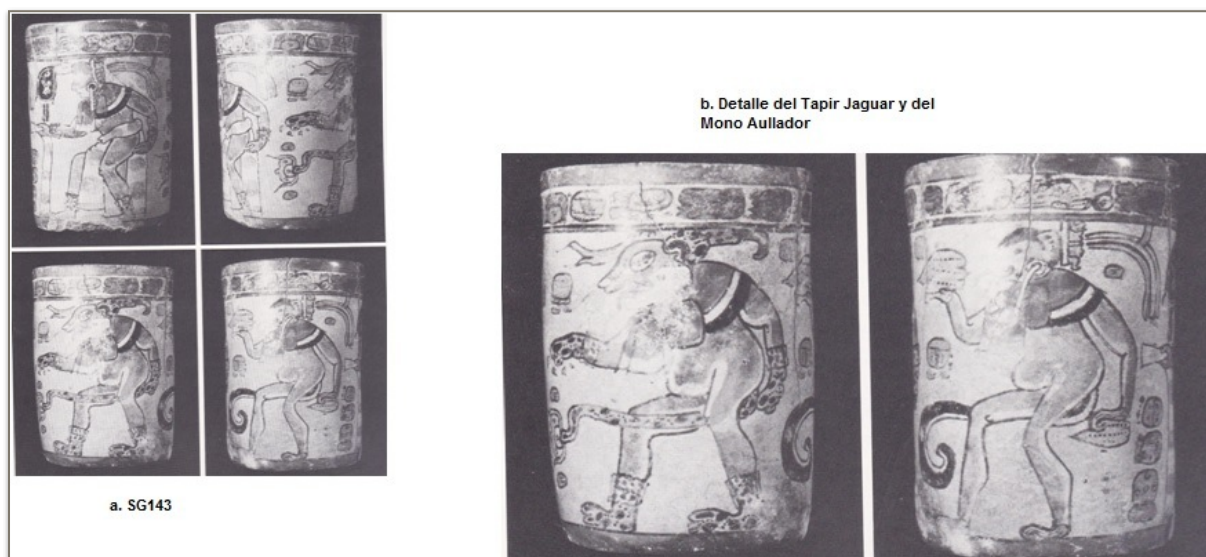
La conjunción con el tapir, al que veremos más adelante como un payaso ritual lleno de lascivia, y del mono, otro de los arquetipos del descontrol sexual, pueden dar ciertas claves a la interpretación de la cerámica. Ambos tienen sus genitales a la vista, lo que puede apuntar que se trata de un ritual en el que se destaca la sexualidad de ambos, así como su carácter animal, en consecuencia, salvaje y excesivo. No deja de ser curiosa la confluencia de un fruto como el cacao, reconocido vigorizante sexual, junto con animales con sus genitales a la vista en los que se destaca, en este y otros contextos, su forma y tacto semejantes a los del que

ofrece el Mono Aullador, simio de comportamiento lascivo en los carnavales contemporáneos (Bricker 1986).

Un segundo vaso replica, con ligeras variantes, lo visto en el K5070. Se trata del SG142 (Figura 378b). Nuevamente aparece el Mono Aullador con el cacao, y esta vez con el cigarro en la boca. También fuma el way Hombre Glotón, identificado por su nombre, pero que lleva un vestido de piel de animal, replicando a las figuritas de hombres gordos con pieles de animal que parecen bufones o tocan con lujuria los pechos de una mujer joven (ver Taube 2004: Fig. 73d). Le sigue Venado Serpiente saliendo o entrando de la red, y una nueva versión del Tres Vestidos/Innumerables *Akan*, pero que en el texto es mencionado como Ratón Amarillo.

Con anterioridad se han puesto de manifiesto los vínculos entre el Tapir y el Glotón. Y este es uno más, posiblemente vinculado al exceso que sus imágenes representan. En concreto el exceso de lascivia, algo que comparten ambos, hasta el punto de poder ser sustituido el uno por el otro en narrativas que podrían involucrar al uso del cacao para potenciar este comportamiento.

El siguiente ejemplo es otra versión de los dos vasos precedentes, aunque de inferior calidad. Pertenece al Museo *Popol Vuh* y solo dispongo de una fotografía tomada por Robicsek (1978: Fig.143), que no es de muy buena calidad (Figura 379). Con todo, se puede identificar a *Akan*, al Tapir Jaguar y a Mono Aullador, esta vez con dos mazorcas de cacao y sin fumar. La cola de Tapir Jaguar tiene una posición que sugiere que se podría tratar o hacer referencia a algo más que al apéndice de este felino, más bien a los enormes genitales del tapir. Una sugerencia que se puede hacer extensiva a la cola del mono, máxime cuando en este ejemplo el pudor del artista ha impedido que se muestren los órganos masculinos de estos dos animales, tal como sucedía en los ejemplos anteriores.



**Figura 379.** El SG143 (Museo Popol Vuh). a. Vista general del vaso donde aparecen *Akan*, Tapir Jaguar y Mono Aullador; b. Detalle del Tapir Jaguar y el Mono Aullador con dos mazorcas de cacao.

Aunque sin un texto de apoyo es difícil interpretar estas danzas, es evidente que el nexo común es el cacao que lleva el Mono Aullador junto con las referencias a la noche, al exceso, a la sexualidad y al sacrificio, por extensión simbólica, al mundo de la muerte. Unas cualidades que señalan al carácter trasgresor que encierran los *way*, como seres vinculados con el espacio del bosque y del “otromundo”. Por todo ello estas danzas reflejan una de las vertientes menos exploradas del *way*, la tendencia a la infracción social como entidades intrínsecamente asociales, lo cual se explorará —en estos casos acompañados de la burla— más explícitamente expresado en imágenes que se analizarán al final de este capítulo, en el apartado del “Humor Ritual”.

#### 4.1.2. LAS DANZAS DE AKAN

Las danzas de *Akan* ponen el énfasis tanto en el impactante hecho de que se corta a sí mismo la cabeza, como en el momento en que baila con una piedra o golpea con ella. Tres momentos que dan a entender que podría tratarse de episodios secuenciales, en los que la cabeza cortada toma o se imbuye en el espíritu de la piedra. Para ello me baso en la cadena de analogías simbólicas que enlazan a la cabeza con la piedra y a ésta con los altares de piedra que remiten al sacrificio. Y, también, en que en varias cerámicas el momento en que *Akan* se corta la cabeza y en que lleva la piedra son correlativos (K2942, K3395, K8963).



Los artistas parecen haberse dejado llevar por un cierto criterio caprichoso en la selección de las distintas fases de esta narrativa, y, así, mientras que en ocasiones se han decantado por recoger un solo instante del baile, en otras han preferido hacer un despliegue de varias danzas muy complejas y con diferentes protagonistas. Voy a comenzar con el K5112 (Figura 380a), una danza de *Akan* descabezado. Se le ha representado de frente, algo poco habitual en el arte maya, con las piernas abiertas que reflejan la práctica de un ritmo acelerado, en consonancia con el dolor y la tensión de cortarse uno mismo su propia cabeza. El K1230, en estilo códice, refleja muy bien esta circunstancia y coincide en el ritmo frenético del momento.

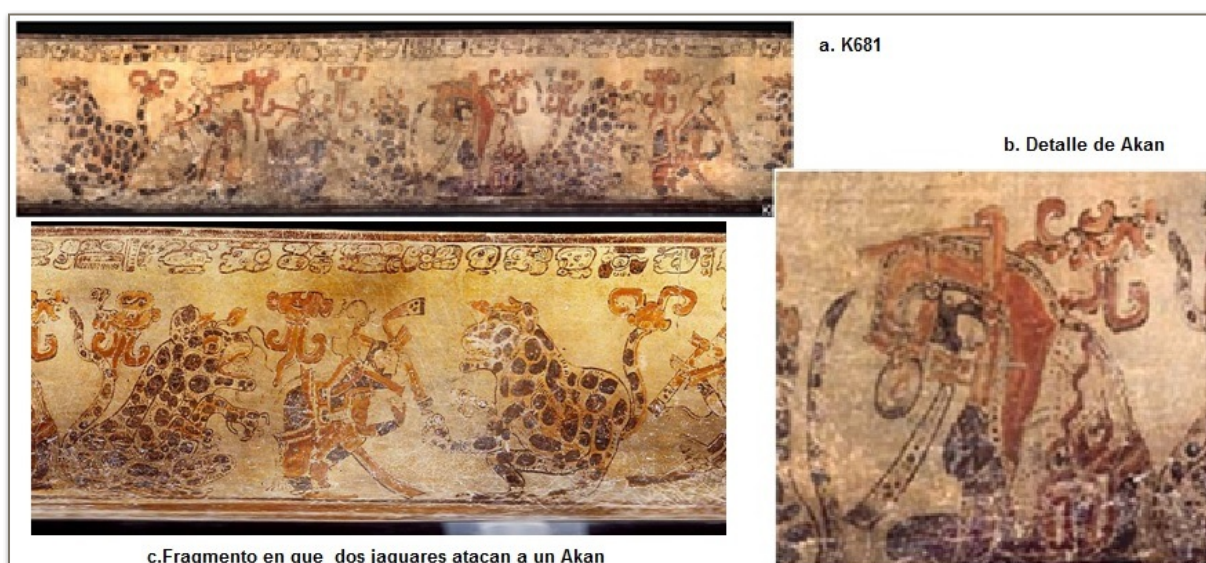


**Figura 380.** Las danzas de *Akan* que se autodecapita. a. El K5112; b. El K1230 donde el Jaguar de las Estrellas parece reclamarle la cabeza que se va a cortar.

El K5112 y K1230 son dos variantes de las danzas de *Akan* que, al ser un way implicado en muchos aspectos de la vida ritual maya, se ve en diferentes episodios de una misma danza o en diferentes danzas que tienen como eje central su decapitación. La recogida en el K5112 enfatiza dos matices del baile: la asociación de la cabeza con la piedra, ya que es la misma que lleva *Akan* en la mano en las ocasiones en que baila o corre, pero no está en actitud de golpear a un tercero; y la del fuego con la esencia de *Yax Bahlam* con la sangre que mana abundantemente del cuello de *Akan*: ambas rojas, ambas calientes, ambas abundantes. En este ejemplo queda patente la relación visual y conceptual entre fuego, sangre y alma, algo que también compartieron los mexicas en época posterior (Furst 1995: 63-70)

En el K1230 (Figura 380b) su baile está enlazando un segundo *corpus* de danzas que se expondrán más adelante: las que tienen como antagonista a la serpiente, ya que el Jaguar de las Estrellas y Venado Serpiente bailan con unas serpientes de cascabel al cuello. El jaguar espera la cabeza de *Akan* alargando su mano. El venado observa esta danza, pero se ha querido expresar que lo hace desde la lejanía, simbólica o real alargando su mirada a través de unos espejos que salen de sus ojos, los cuales están elegantemente proyectados sobre la pareja de baile *Akan*- Jaguar de las Estrellas.

Hay más versiones de la danza entre el jaguar y *Akan*, que, en todos los ejemplos, aparecen como los antagonistas principales de diferentes duelos temáticos, la mayoría sujetos a la pura especulación, pero en los que creo que se refleja una tensión entre las entidades *way* de cuerpo animal y las de cuerpo humano. Especulando, quizá sea el reflejo de un relato del enfrentamiento entre estos dos seres dentro del contexto del *way*. En el K681 (Figura 381) se recoge una nueva danza entre los jaguares y diferentes versiones de *Akan*.



**Figura 381.** El K681. a. Vista del cuenco; b. Detalle de *Akan* con su cabeza agachada y posiblemente muerto; c. Detalle de otra escena en la que dos jaguares amenazan con sus garras a un personaje, posiblemente una manifestación de *Akan*.

La figura central es Tres vestidos/ Innumerables *Akan*, pero es una composición lo que llama la atención: *Akan* dobla su cabeza y la iconografía del vaso ha diseñado esta figura en gran tamaño, en contraste con el resto, para dejar en evidencia la importancia de este hecho.

Otro ejemplo de la danza de decapitación de *Akan* se recoge en el K2942 (Figura 382a), donde aparece el carácter secuencial que existe entre ésta y la que luego protagoniza *Jatz'on Akan*.



**Figura 382.** Danzas de *Akan*, el jaguar y *Mok Chih*. a. El K2942; b. K2284; c. K3924.

Ambos *Akan* danzan en compañía de *Mok Chih* y de Jaguar de Fuego que desciende en una gran llamarada, siendo ésta una asociación presente en otras cerámicas en las que no está *Akan*. *Jatz'on Akan* está, en el K2982, en posición de arrojar la piedra a este último, evidenciando la tensión entre los *way* humanos y el jaguar vista en el K1230 y K681. Otro elemento iconográfico que destaca en este vaso son las jarras con las que danzan *Akan* que se decapita y *Mok Chih*. Tienen el *akbal* habitual de muchas de ellas, pero destacan unas hojas que asoman por abajo. Son las mismas en los dos casos, y no es fácil identificarlas. No son de agave porque no tienen su icono más representativo, una mancha negra.

Podría ser tabaco, aunque tampoco muestra su icono habitual de los tres círculos. Una explicación alternativa fue la propuesta por Kremer y Uc (1996: 8), que la identificaron tentativamente como el *Croton flavenes* L., un arbusto que sirve para cortar las hemorragias entre los milperos de Yucatán. Es muy sugerente, ya que el vaso destila sangre y esta planta serviría para cortar las hemorragias del autosacrificio, pero no explica que las lleve *Mok Chih*, y, sobre todo, que su icono es una hoja muy estandarizada que podría representar cualquier tipo de planta o arbusto de similares características.



Otros ejemplos de danzas son los que introducen, junto a “los *Akan*” y jaguares, al ciempiés y a la serpiente<sup>147</sup>. Los mejores ejemplos se encuentran dentro del estilo *Ik'*, en concreto en el Vaso de Altar de Sacrificios (VAS), y el K791. Son unas piezas que se encuentran entre las obras maestras del arte pictórico maya. En el K791 (Figura 384) se representa la danza de tres way. Estas tres danzas también están representadas en otros estilos, dando idea de que se trataba de un ritual compartido por los distintos centros mayas. La danza de la serpiente está recogida en el primer grupo, centrada en la figura de un hombre con pantalones de piel de serpiente (Figura 383). En este vaso se recogen dos danzas más que tenían una ligazón entre ellas, aunque es muy probable que se trate de bailes que se podían escenificar independientemente puesto que hay otras cerámicas en que se pueden ver casi a los mismos personajes.

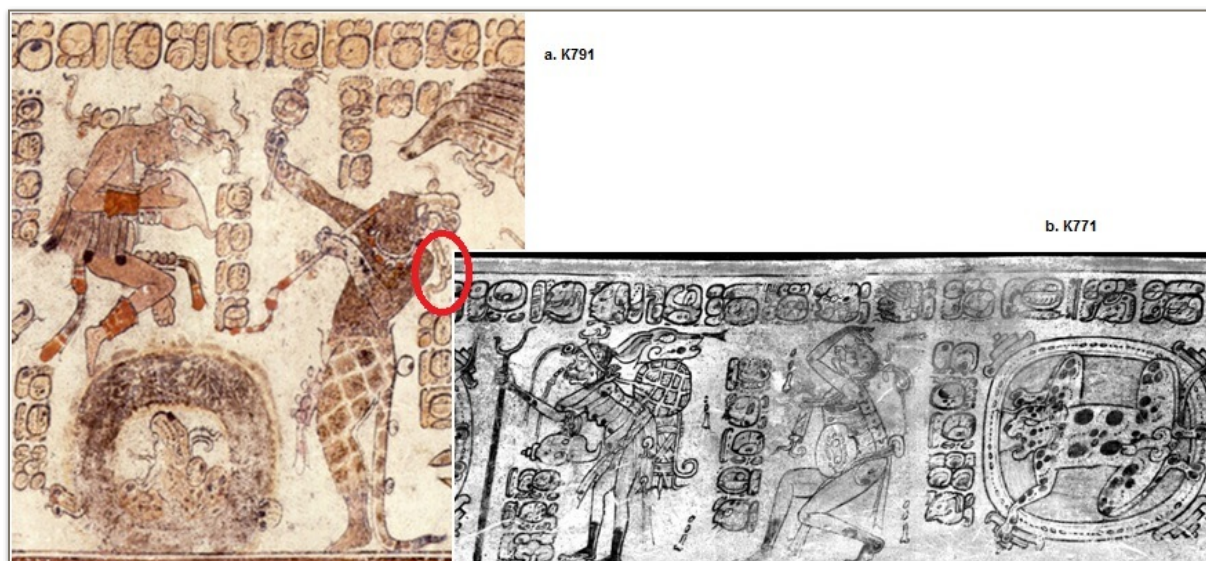


**Figura 383.** El K791.

Si se estudia con detenimiento al hombre vestido de serpiente (Figura 384a) se puede apreciar que, en realidad es un híbrido de serpiente y jaguar. El artista ha recogido el momento en que se alza de puntillas mirando hacia arriba, mientras hace sonar un largo silbato y una maraca. Sólo con hacer el esfuerzo de oír el sonido que emite, el espectador se situará ante la presencia de una serpiente de cascabel, que

<sup>147</sup> Son dos personajes diferentes, pero que parecen ser las dos caras de una misma moneda, el ser serpentino que recorre el mundo de la noche/muerte y el del día/vida, con el ciempiés vinculado al mundo de la muerte, del Inframundo y de la noche, mientras que la serpiente lo está con el renacimiento, el surgimiento de ancestros y nuevas situaciones que suceden a partir de un contexto de muerte (Taube 2003b: 437).

hace sonar sus cascabeles y emite un silbido cuando se siente amenazada y se dispone a atacar.



**Figura 384.** Fragmento del K791 en el que baila la serpiente jaguar. a. El grupo de danza con “serpiente jaguar”, Jaguar del Agua y Muerte Venado; b. El K771 donde están casi los mismos personajes.

Los rasgos de jaguar se han dejado para partes del cuerpo de especial significado: la cabeza, las manos y la cola. La cabeza aporta a la serpiente la esencia del jaguar, máxime cuando se ha querido evidenciar que de su coronilla emana un tipo de esencia (Figura 384a), que Velásquez (2011: 243) propone que se trata de la entidad *b'aahis* cuya función es dotar de individualidad social al sujeto con el fin de que pueda ser reconocido por sus semejantes. Es una sugerencia que, de confirmarse, sería muy interesante en el contexto de los rituales way porque ésta se activaba cuando se celebraban determinados rituales ante los monumentos en piedra que recogían el término y la imagen a la que se refería.

El artista ha querido dejar constancia de que se trata de un ser humano con el vestido de un way. Es evidente que lleva unas manoplas, y unos pantalones, que dejan ver la separación entre estos y los tobillos del danzante. Lo mismo puede decirse del collar de ojos: es una joya que mimetiza los ojos reales que llevan los way al cuello. Toda la conjunción entre baile, sonido de maracas, silbatos, ropajes y esencias que se activan están indicando que esta danza tiene, entre otros significados, el de la transformación de un individuo en su way o/y la “activación” de una esencia vinculada a éste.

Finalmente el texto señala que este way “jaguar serpiente” (no se ha leído su nombre), es el way del sagrado señor de *Yoke*<sup>148</sup> (lectura de Tokovinine, comunicación personal 2007), que tiene como compañeros de baile a Muerte Venado y a Jaguar del Agua. Muerte Venado es un hombre con el tocado de una calavera de venado, las faldas de tiras vegetales y plumas, y la caracola características de este way. Es su versión del momento en que, sentado y bailando por la posición de sus pies (Looper 2009: 100), toca la caracola. Se trata de un sonido más que hay que añadir al que emiten las maracas y el silbato. Lo realiza el way del señor de *Ibil*, un centro de localización desconocida (Tokovinine, comunicación personal 2007). El tercer personaje en liza es un jaguar que ruge en un círculo de agua. Sólo se ve su cabeza, pero hace llegar su poderoso rugido al espectador, que recibe un importante impacto auditivo en el que se recogen unos de los sonidos más temidos de la selva. Es el way del *ajaw* de Ceibal.

Es decir, por un lado se hace patente el lado salvaje del way mientras que, por otro, se marcan las diferencias y tensiones entre ellos mismos: entre la “serpiente jaguar”, el Muerte Venado y el jaguar. Y, en esta danza, tanto la imagen como el texto señalan que “serpiente jaguar” lidera este momento ya que su señor sagrado ocupa mayor espacio y posición central que sus otros acompañantes, los señores de Ceibal e *Ibil*. Una versión de esta danza se recoge en el K771. Ahí se reúnen de nuevo Muerte Venado y Jaguar del Agua, mientras que el tercero en liza es Muerte Bilis Roja (ir a Figura 384b), un way de connotaciones negativas como el jaguar del K791.

Junto a ellos se desarrolla un segundo grupo de baile, cuyo líder es *Jatz'on Akan* donde ejecuta una intensa danza mientras golpea con un hacha de piedra personificada (Figura 385a). Además hay una segunda sobre su hombro, y una tercera junto a su brazo. El tocado es una cinta en la frente con una hoja de agave, por lo que uno de los significados de *Akan* aquí está vinculado con esta planta, y de ahí con el pulque, una relación muy constante en la iconografía de las cerámicas del Clásico, y que persistió hasta tiempos de la Colonia donde los españoles recogieron

---

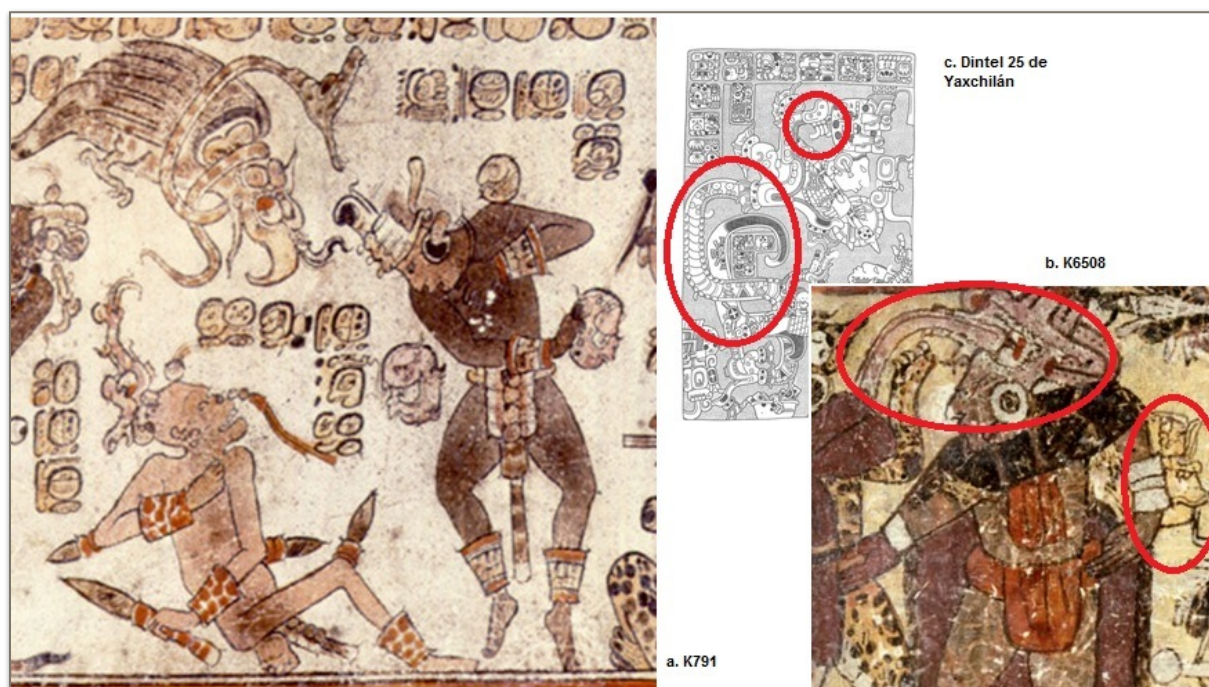
<sup>148</sup> La mayoría de los sitios poseídos por el way han sido leídos en el trabajo de Grube y Nahm (1994). Se adjuntará junto a la lectura cuando hayan sido leídos por otros autores, como en esta ocasión. En caso contrario los sitios no estarán acompañados de la mención “Grube y Nahm (1994)”, porque ya se da por sobrentendido que la propuesta es suya.



en sus Crónicas la existencia de un dios *Akan* que equipararon a Baco, el dios del vino de los romanos.

Por lo demás, se ha querido poner énfasis en el carácter nocturno del *way* ya que lleva muñequeras y tobilleras decoradas con el *akbal*. Siguiendo con la tónica de rango vista en el anterior grupo de danza, *Akan* es el *way* del sagrado señor de *Wab'e'* (Tokovinine, comunicación personal 2007). En este ejemplo está dirigiéndose, de palabra y con su ataque, a otro *way* que yace en el suelo.

Quien yace en el suelo es un *way* ciempiés, evidente en su tocado que es un cráneo de ciempiés. Su nombre es *mab'ib* [?] y su rasgo dominante son los cuchillos de pedernal que salen de las articulaciones de codos y rodillas, más otro que lleva en la mano y con el que se está defendiendo del acoso, en forma de danza, de *Akan*. El perforador que se adivina y la sangre que mancha tobilleras y muñequeras evidencia derramamiento de sangre, algo que contrasta con los adornos impolutos de sangre de *Akan*.



**Figura 385.** Fragmento del K791 con *Akan* que golpea con la piedra. a. Detalle del K791 con *Akan* atacando un ciempiés; b. El sujeto con tocado de ciempiés, piedra en el hombro y capa de serpiente del K6508; c. Dintel 25 de Yaxchilán donde un ancestro surge de una serpiente cuyo cuerpo tiene parte de ciempiés en una zona en que confluyen sus anillos con un icono de la luna, y en los colmillos de la boca.

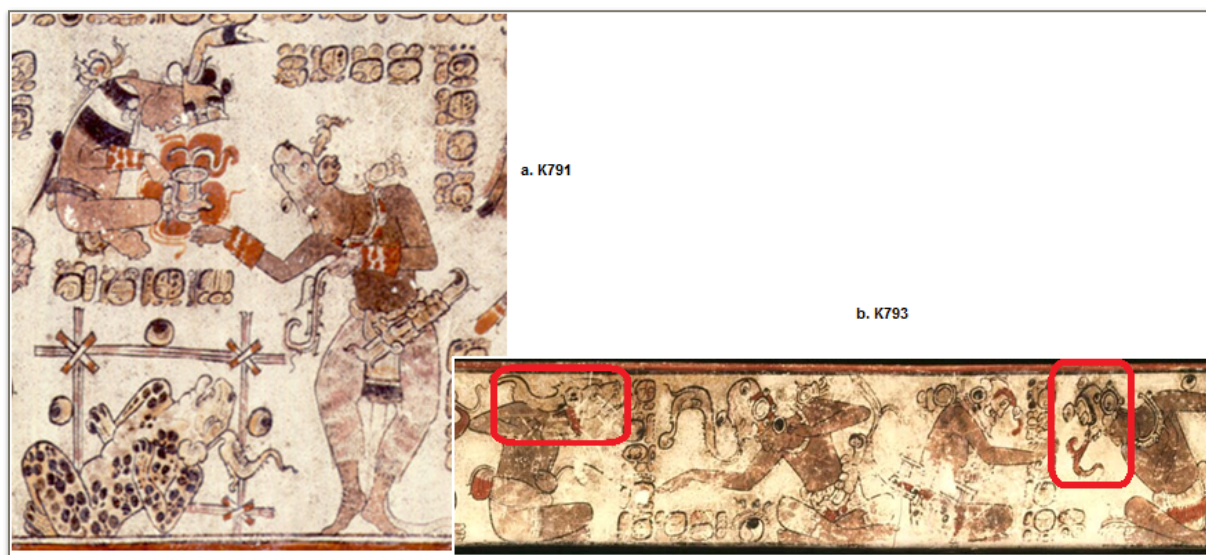
Él es una imagen de dolor y, a juzgar por los cuchillos en codos y rodillas, es un dolor intrínseco a su esencia. Para ello acudo a la similitud etnográfica, ya que en el Centro de México se piensa que en las muñecas y los codos se concentra el *tonalli*, creencia que se basa en que ahí se siente el pulso con mucha facilidad (Furst 1995: 69). A este significado hay que unir el componente siniestro del ciempiés, cuyas fauces son uno de los iconos de entrada al inframundo y sus colmillos el vehículo para entrar en él.

Sin embargo esta entidad temible está en clara inferioridad con respecto a *Akan* ya que, incluso, su nariz podría estar mutilada y hay un icono junto a ella que podría indicar que el aliento de vida ha salido del cuerpo del ciempiés<sup>149</sup>. Aquí este ciempiés derrotado es el *way* del sitio de *Nahochan*, un lugar mítico en el que viven los Dioses Remeros. El tercer participante en esta confrontación bajo la forma del baile es un ave rapaz con una serpiente al cuello que se abalanza sobre el ciempiés. Se llama Muerte en el Camino, nombre que incide, aún más, en el contexto de la muerte y la enfermedad. Su nombre, “muerte en el camino”, puede ser una alusión tanto a los cruces de caminos, lugares siempre susceptibles de ser puntos de contacto entre realidades diferentes, como a la muerte que siempre acecha cuando se emprende un viaje por los entornos sombríos y desconocidos de la selva o del bosque. Una figura que aúna la idea de la confrontación entre este *Akan* y el ciempiés se observa en el K6508 (Figura 385b), uno de los ejemplos de rituales “profanos”, donde un danzante lleva tocado de ciempiés, las piedras de *Akan* en su cuerpo y capa de piel de serpiente.

El último bailarín es el *way* Tres Perros Blancos que, como en muchas de sus manifestaciones, tiene algún rasgo de jaguar, aquí en su oreja (Figura 386a).

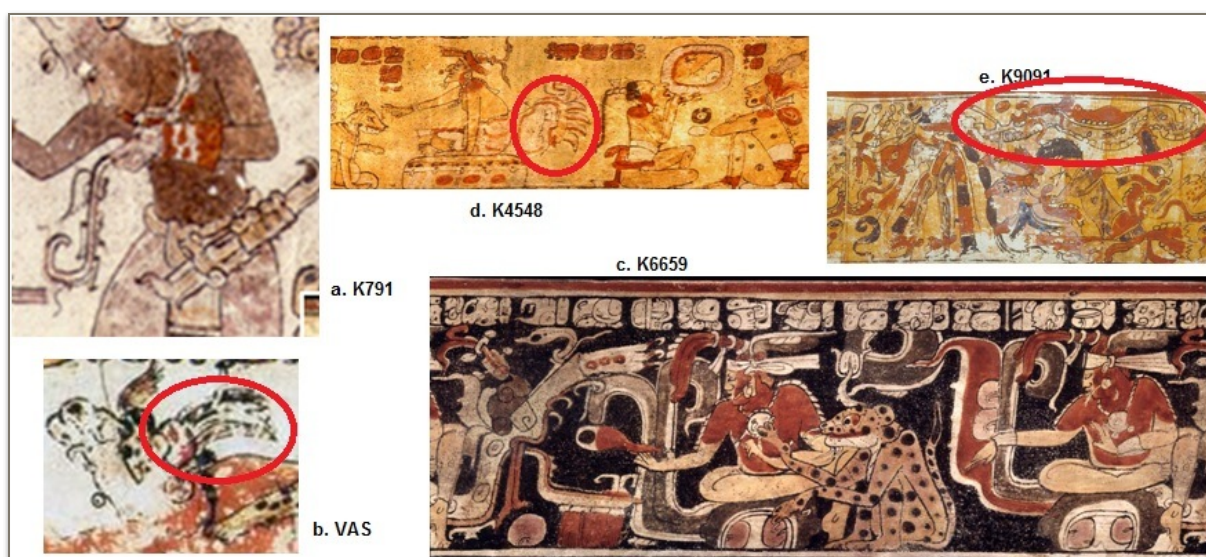
---

<sup>149</sup> Se trataría de una mutilación semejante a la que sufrían las figuras de los reyes en los monumentos mayas en los que se machacaban, en muchas ocasiones, la zona de la nariz, para “matar” el aliento que se hace muy presente en esa zona, un aliento que se correspondería con la esencia *baah’is* (Velásquez 2011: 243).



**Figura 386.** Fragmento del K791 liderado por Tres Perros Blancos. a. Detalle del grupo de danzantes; b. Fragmento del K793 donde coinciden, en una escena más de adivinación que de danza, personajes con tocados de perro y de luciérnaga.

En este caso no es la esencia de un señor sagrado, sino que lo es de *Ochnal*, un sitio sin identificar. Es un hombre vestido con unos pantalones de piel de perro, muñequeras con sangre, collar-joya de ojos y tocado de este mismo animal, (Figura 386a). Baila de frente dejando ver un gran perforador colgando de su cinto. Es un perforador personificado, de madera, terminado en una hoja de agave, lo que indica que estaba fabricado con las púas de esta planta. No cabe duda de que entra en contacto con el *way*. Abunda en ese proceso de contacto el ritmo de la danza y el que está agarrando una estilizada serpiente de la que se ve una pluma (Figura 387a).



**Figura 387.** El icono de la serpiente con plumas. a. En la mano de Tres Perros Blancos en el K791; b. Muy estilizado, en el tocado de Jaguar Rojo del VAS; c. Recorriendo la escena que comparten un *ajaw* y el “jaguar del enema” en el K6658; d. Sobre el momento en que *Akan* se decapita en el K9091 y camina un personaje con rasgos de *Yax Bahlam* y Muerte Venado.



Es un icono que aparece, de diferentes maneras ya sea como tocado (Figura 387b), o sobre las escenas (Figura 387 c y e), o, como en este caso, en la mano. No puedo precisar su significado exacto pero lo cierto es que está relacionado con los momentos en que dos realidades distintas entran en contacto. Su figura está ligada a *Itzamnaaj* que lo puede llevar en su tocado o junto a su persona (ver Figura 387d), también en situaciones en las que seres de diferentes planos de la realidad están en contacto.

Posiblemente, y visto el significado de la serpiente como icono de la transformación a partir de sí misma, esté indicando que hay un proceso de metamorfosis, de conjuro, o de externalización de la esencia way. El significado de la serpiente que acabo de mencionar se basa en que el hecho de que muden la piel cada año es visto en América como un renacimiento y transformación de un mismo ser en otro (De la Garza 1990: 137).

En cuanto al significado de Tres Perros Blancos aquí lo veo más próximo al que tienen los canes como guías por el Inframundo que en su aspecto depredador. Cuando prima su faceta más salvaje sus rasgos de jaguar están muy acentuados y lleva otro nombre, hasta el momento ilegible, pero al que he mencionado como “perro jaguar” a lo largo de estas páginas. Por tanto, este baile del perro estaría en la órbita de las danzas que dan inicio al proceso de adentrarse en el otromundo. Sus compañeros son el way Fuego, *K’ak’*, que lleva un tocado con el rostro de una luciérnaga, y un jaguar que está cayendo, muy malherido, frente a un cadalso de madera, salpicado de sangre y de ojos sueltos.

La presencia de Luciérnaga indica que estamos al comienzo de una jornada nocturna, el momento en que se encienden las luciérnagas. Y decir noche en contexto way es decir Inframundo y muerte, el entorno de los perros y de las luciérnagas, entidades que también confluyen en el K793 (Figura 386b). Avanzando un poco más en la interpretación, la presencia conjunta de estos way estaría expresando el comienzo de una jornada o entrada en el mundo de la muerte.

*K’ahk’* es el way de un *Chatan ajaw*. El jaguar es el way de *ah say*. Grube y Nahm (1994: 690) sugieren que puede ser un cargo o un lugar, pero sin aportar ningún argumento definitivo para una de las opciones, por lo que queda en

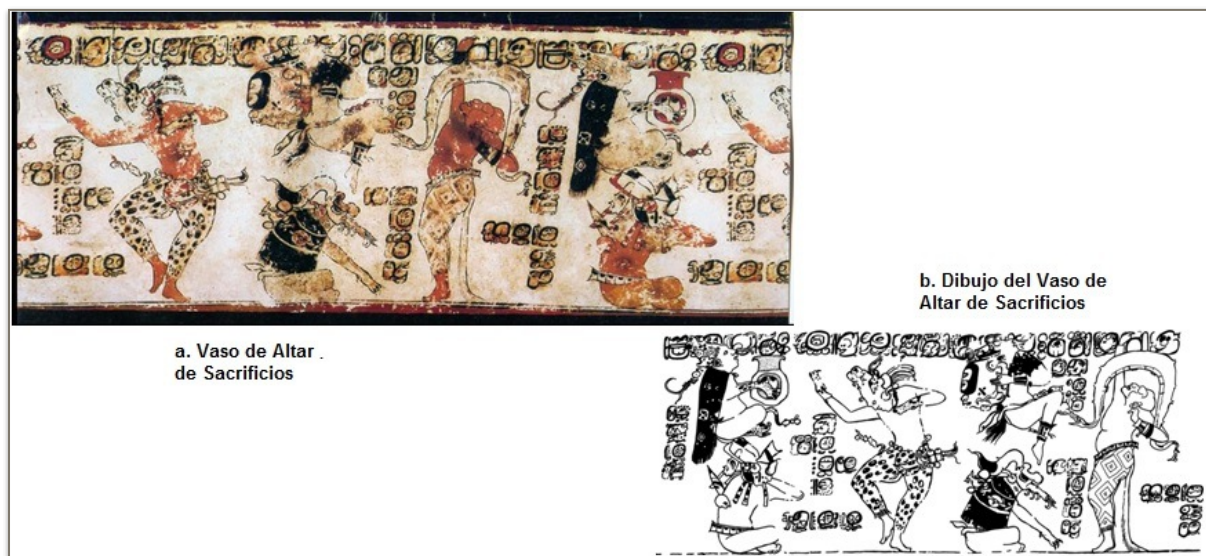
suspenso. Este magnífico vaso, dedicado por *Yajawte'K'inich* el 755 d. C. (Tokovinine y Zender 2012: 38), es un ejemplo de cómo se expresaban visualmente las relaciones de los way y sus poseedores. Se hace, por un lado, por los impactantes trajes y tocados de way que llevan muchos de los participantes. Por otro, por los elementos iconográficos que surgen de sus cuerpos, los “*ajaw* con fuego”, posiblemente el T535, que han sido interpretados como alusiones a un ser que se manifiesta (Velásquez 2011), o a una manifestación de *K'awiil* (Valencia y García Barrios 2010), al menos cuando están junto a la cola de los animales. Es difícil afinar en su sentido exacto con la información epigráfica e iconográfica que se dispone en este momento, pero no cabe duda que están relacionados con la presencia del way.

La iconografía sugiere que, a través de una serie de acciones rituales (danza, autosacrificio, embriaguez), el poseedor del way se pone en contacto con él, que es muy posible que “viva” en su interior y forme parte integral de su ser al estar inalienablemente poseído, al menos cuando lleva la partícula *-is*. El ritual recogido en este y otros vasos para entrar en contacto o acceder a la entidad way es importante porque ayuda a entender un ritual similar pero con una función de índole dinástica.

Se trata de los recogidos en algunos de los Dinteles de Yaxchilán, donde reyes y reinas realizan una serie de sacrificios y ofrendas rituales para propiciar que se manifieste un ancestro. Pero lo más interesante es que no solo se manifiestan ancestros muertos. También aparece el hijo de la reina poseedora del way serpiente *kaanal bay chak kan* en los Dinteles 14 y 13, dos escenas que hicieron pensar a Houston y Stuart (1989: 8) en una posible escena de nacimiento a través de un way. La existencia de los surgimientos de un joven *Wuk/Ik' Si'ip* a través del way Venado Serpiente apunta a que es una posibilidad no descartable, aunque no sea aplicable de un modo general a los nacimientos.

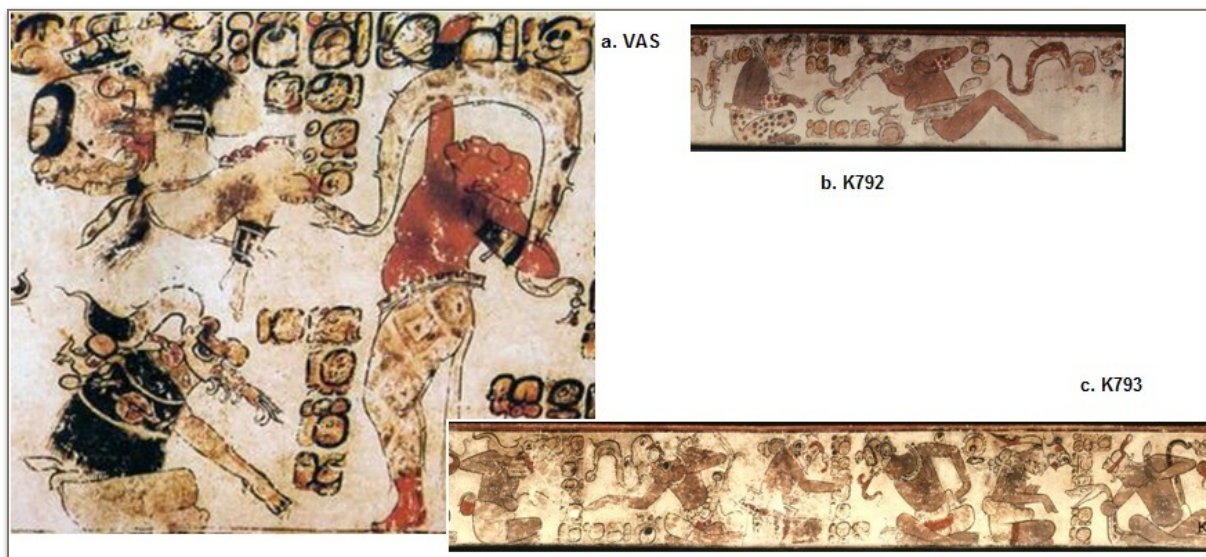
El siguiente vaso es el VAS, también de estilo *Ik'*. Uno de los rasgos más interesantes de esta cerámica es que se encontró *in situ*, dentro de un entierro de élite de Altar de Sacrificios, el Entierro 95, en la cámara contigua a la que contenía a una dama de alto rango de este sitio. Al parecer el vaso pertenecía y debió formar parte del ajuar funerario de la mujer enterrada en esta tumba contigua a la de mayor rango (Adams 1971: 76). El vaso (Figura 388a y Figura 388b) recoge dos grupos de

danza, siguiendo el mismo patrón en la disposición que tenía el K791. Nuevamente los individuos dejan ver que están vestidos de way ya que sus pantalones de piel de animal terminan en pequeños flecos, indicando que se trata de ropa ritual y no de una transformación de hombre en animal.



**Figura 388.** El Vaso de Altar de Sacrificios. a. Fotografía del vaso (Museo Nacional del Arqueología y Etnología de Guatemala); b. Dibujo de Linda Schele que recoge mejor que la foto la composición escénica de toda la imagen.

El grupo con el protagonismo de la serpiente (Figura 389) lo integra un hombre cuyo rostro refleja un estado extático y que alza una serpiente.



**Figura 389.** Fragmento del Vaso de Altar de Sacrificios. a. La danza extática de un hombre vestido con pantalones de serpiente, un ciempiés que parece arrojar algo al suelo, quizá piedras o semillas para la adivinación, y Akan con una gran piedra; b. Fragmento del K792 con un hombre con tocado de ciempiés observando con atención lo que bien puede ser un cristal adivinatorio; c. Vista del K793 donde un individuo sostiene una serpiente similar a la del VAS, y se observan acciones de adivinación en las otras parejas.



Esta simbiosis con la serpiente se reafirma con sus pantalones de piel de serpiente y con una cola de animal sin identificar. Está de puntillas, sin ningún adorno, excepto las muñequeras con el *akbal* y un cinturón hecho con pequeñas placas de hojas de agave, una referencia a esta planta que comparten el resto de los personajes. Toda la atención del sujeto se concreta en su éxtasis y en la relación con la serpiente. Su nombre es *te'chan* [?][?] , “serpiente de madera [?] [?]”, y es el *way* de un sitio desconocido que se escribe con una “mano extendida” sobre la sílaba *te*.

A sus pies un venado mono con cabeza de ciempiés esquelético señala al suelo con su mano de cuatro dígitos, las de los monos. De su cabeza descarnada sale una ondulante hoja de agave, planta que, como vimos en su apartado correspondiente, está estrechamente relacionada con el ciempiés. Con ese gesto podría estar echando algún tipo de piedras adivinatorias al suelo. Es el *way* del señor sagrado de *B'itan* (lectura de Tokovinine, comunicación personal 2007).

Finalmente el que parece enfrentarse con el *way* en éxtasis es una versión ligeramente diferente de *Akan* que tira la piedra ya que está sentado, bailando, y listo para arrojar un enorme pedrusco. Es una piedra que aún a su gran tamaño unas marcas de *akbal* y de muerte, presagiando que su impacto va a causar un gran daño. Es decir, podría ser la imagen de una enfermedad o de un mal visualizado como una gran piedra y sobre la que *Akan* tiene control. Es el *way* de un sitio desconocido, que acompaña su imagen siniestra con muñequeras y tobilleras negras, capa negra y tocado muy borrado pero en el que predomina el negro.

Parece que esta danza tuviera como tema la adivinación y la búsqueda del contacto con otras realidades, todo ello propiciado por la presencia amenazadora de la gran piedra que *Akan* se dispone a lanzar. Todos estos factores que deja ver la iconografía de los presentes hacen que la danza se enmarque en un contexto de enfermedad y muerte y, por el proceso de adivinación y el trance extático, de su sanación. Es una temática que también se encuentra en el K792, donde el hombre con tocado de ciempiés mira con mucha atención lo que parece ser un cristal adivinatorio. Y la misma relación con una serpiente que se sostiene con las manos se observa en el K793, donde también está presente la adivinación y la clarividencia. Por tanto es altamente probable que las serpientes, verdaderas o de madera, se utilizaran en rituales en los que las predicciones y augurios tenían un papel muy importante.

El otro grupo de baile está liderado por el baile del way Jaguar Rojo, que danza ante un *Akan* que se corta la cabeza y es el alma del *k'uhul Matawiil*, una de las entradas al inframundo. El jaguar es el way de *chan hab te oxlahun k'u Ik'*, una localización dentro del sagrado *Ik'*, Motul de San José. El jaguar está inmerso en una danza de contacto o personificación con su way. Para ello ha realizado una ofrenda de sangre con un perforador hecho con las púas del agave y se ha vestido con pantalones y manoplas de jaguar<sup>150</sup>, a la vez que se ha colocado un tocado de este mismo animal (Figura 390). *Akan* tiene dos armas: el cuchillo y el hacha de obsidiana lo que indica que se va a cortar la cabeza y, además, clavarse el cuchillo en la carótida para provocar una salida de sangre de la zona de su cabeza, sangre que contiene la esencia que reside en esa parte de su cuerpo.



**Figura 390.** Fragmento del baile del Jaguar Rojo en el VAS. a. Fragmento del dibujo de Linda Schele que recrea la danza del jaguar; b. Detalle de Contraparte Jaguar.

El tercer way es un hombre con cabeza, manos y cola de jaguar. De la cabeza del felino sale un icono, quizá un signo *ajaw*, con fuego. Llama la atención que sus pies son de jaguar (Figura 390b), al contrario de lo que sucede con el resto de los hombres vestidos de animal way, que dejan ver sus pies lo que hace fácilmente reconocible que lleva un vestido. Su nombre es *Nuupul Bahlam*, Jaguar Contraparte o Familiar, y sería la contraparte jaguar del señor sagrado de Tikal.

<sup>150</sup> Estos guantes de jaguar formaban parte del atuendo funerario con que se enterraba a las personas de alta alcurnia. Por ejemplo, el cuerpo encontrado en la tumba de Buenavista del Cayo donde apareció el vaso homónimo, había sido enterrado con los guantes en las manos (Taschek y Ball 1992: 492).

No baila sino que presenta una gran jarra con un *akbal*. La relación del jaguar con las grandes tinajas de alcohol es uno de los temas constante de su significado, ya que puede aparecer bebiendo o junto a *Mok Chih* cuando sostiene la olla y el jaguar aparece muy violento en el K2284 golpeando con una piedra, o dentro de un gran fuego en el K2942 y K3924 (ir a Figura 382). Este grupo en el que danza Jaguar Rojo repite, una vez más, lo que es una constante en los rituales del way vistos hasta el momento. A saber, la danza, el autosacrificio y la ingesta de alcohol, quizá como paso previo y ayuda para entrar en contacto con el way. Por otro lado la danza que lidera Jaguar Rojo es una más de las que reflejan la constante confrontación entre los personajes jaguar y *Akan*.

Continuando en la exploración de cerámicas de temas similares, nos encontramos con el K8351 (Figura 391), donde se aprecian way que han ido apareciendo en danzas en las que el consumo de pulque y el material punzante del agave se destacan como vehículos para entrar en contacto con el way. El entorno donde transcurre la danza es un lugar presidido por una estela cuadrada, sin decorar y que está cubierta o “vestida” por tela o papel, todo ello profusamente untado con sangre. Es un escenario que se categoriza como “salvaje” gracias a la información que provee un jaguar que está encaramado al monolito en otros ejemplos, y que replica la actitud y la posición que tenía el jaguar en los Murales de San Bartolo (ir a Figura 394d), donde aparece guardando la entrada de una cueva que está cubierta de vegetación boscosa y que guarda en su interior tanto las raíces como las semillas muertas de las que brotarán nuevos ejemplares vegetales.

En el K8351 el jaguar está en brazos de un personaje, que lo agarra impidiendo que ataque a la víctima que yace sobre el altar del agave. El ejecutor de la víctima tiene tocado a modo de yelmo, con el adorno de plumas visto en Jaguar Rojo, y terminado en la mandíbula de un ciempiés con una hoja de agave. Lleva el punzón para abrir y sangrar al sacrificado, el mismo visto en contextos con el Dios del Pulque (ir a Figura 349). Su posición es compleja, ya que baila sentado sobre las fauces abiertas de un ciempiés. A sus pies se ve una vasija con tapa que reproduce la cabeza del Dios del Agave. Todo su escueto vestuario, taparrabos con el rosetón central, tobilleras y muñequeras, están manchados de sangre, para indicar un autosacrificio previo, que, ya se ha comprobado por los ejemplos precedentes, era habitual en danzas de este tipo. Sostiene a una guacamaya roja.





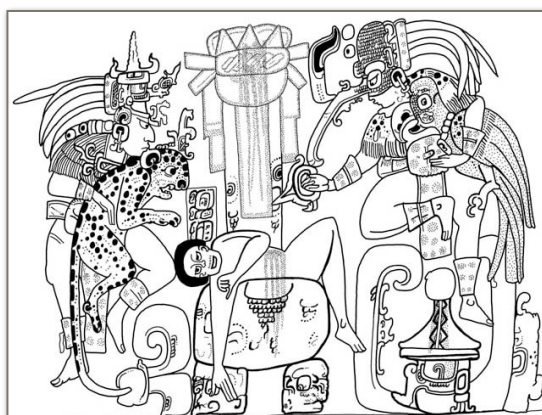
**Figura 391.** El K8351.

Personajes con cabeza de guacamaya son habituales en escenas de borracheras a base de grandes cantidades de pulque, en las que los bebedores se desinhiben y dan suelta a un comportamiento inapropiado y, en ocasiones, lascivo. Todo ello se ve en el K1900 (Figura 392a), donde se les muestra junto con un trío amoroso que se salta las normas de decencia que, en materia de expresiones de amor y afecto, suelen imperar en la iconografía maya (Ciudad y Asensio 2012). En este ejemplo, además de representarse sujetos con cabeza de guacamaya en estado etílico, hay un *ménage à trois* en la segunda escena, donde una joven se deja abrazar por la espalda, mientras, sutilmente, da su mano a un segundo joven que alza la cabeza en actitud de disimulo. En otro vaso, el K1381 (Figura 392b), un sujeto con tocado de pájaro se contorsiona junto a una gran tinaja de pulque, en una actitud similar a la observada en la cerámica anterior.



**Figura 392.** Borracheras rituales. a. El K1900. Hay dos escenas, una de borrachera y otra de comportamiento inadecuado ya que, mientras la joven da la mano a uno, es abrazada por la espalda por un segundo individuo; b. El K1381 donde se ve a *Akan* y al Zorro junto a una gran tinaja coronada por una jeringa. En la otra escena se contorsiona, borracho, un hombre con tocado de pájaro.

Volviendo al K8351 (Figura 393), frente al “caballero ciempiés” baila con gran ritmo un sujeto con tocado del dios del pulque. Agarra a un jaguar que también parece querer atacar al sacrificado.



**Figura 393.** Detalle del K8351 (dibujo de Tokovinine).

Es, posiblemente, el jaguar que guarda la estela en otros ejemplos (Figura 394 b y c), y que en este baile se muestra en brazos del personificador del dios del pulque, aunque no sabemos si siendo una entidad *way* porque el texto no señala nada al respecto. Jaguares con conchas en la cabeza no son muy habituales como *way*, pero aparece uno muriendo en el K791 (Figura 394a), un vaso en el que aparecen muchos de los protagonistas del K8351, como el jaguar con la concha en

la cabeza, el ciempiés, Jaguar del Agua, el ave Muerte en el Camino, y *Akan* con la piedra.

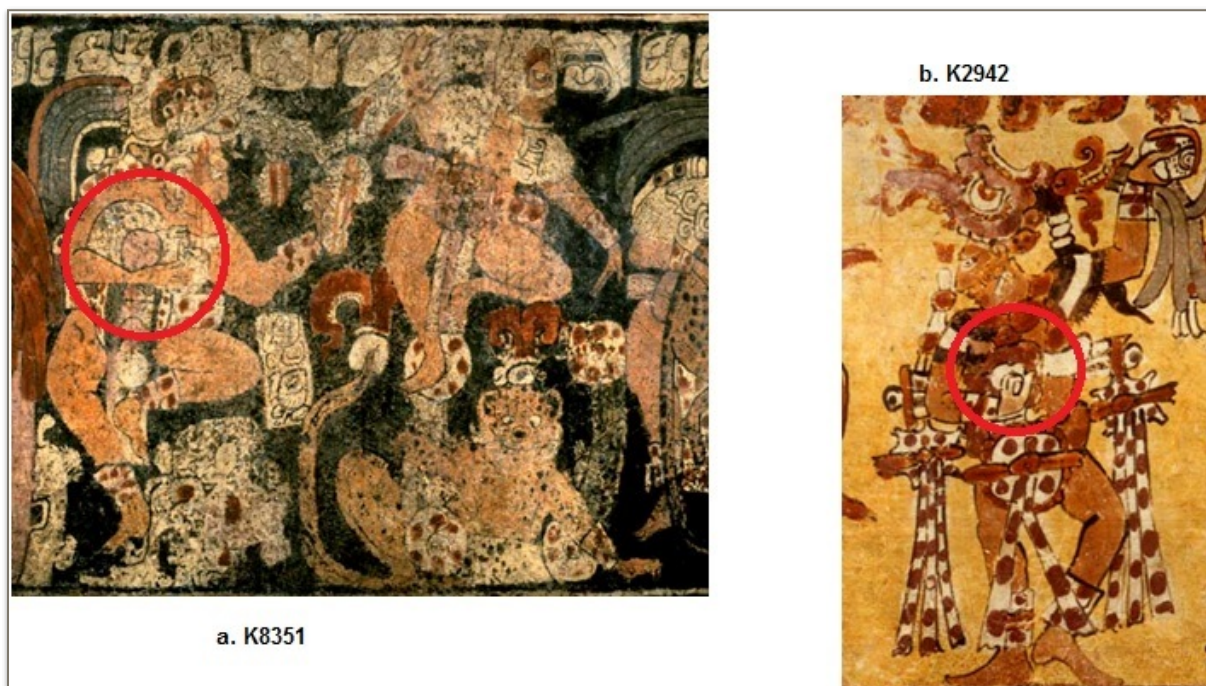


**Figura 394.** Danzas y personajes similares a los recogidos en el K8351. a. En el K791 se ve un grupo con *Akan* y la piedra, el ave rapaz Muerte en el Camino y el ciempiés; y en otros grupos, al jaguar con la concha en la cabeza y al Jaguar del Agua; b. El jaguar sobre una estela ante la que hay un altar con una víctima en el K718; c. El mismo jaguar y el mismo sacrificio en el K928; d. El jaguar que guarda la entrada de una cueva en los murales del Preclásico Tardío de San Bartolo.

En el lado opuesto del K8351 vemos a otras figuras que bailan sentadas (Figura 395a), y lo hacen sobre una montaña (al parecer se trata de eso, pero está muy dañado el vaso en ese punto), y un círculo de agua con un burlesco jaguar en su interior. Junto a él está *Akan* con la piedra y ambos bailan, sentados y al unísono. *Akan* es posible que lleve una piedra en la mano, pero se le reconoce, en particular, por el bulto que aprieta contra su pecho, idéntico al que lleva en el K2942 (Figura 395b) y K8936.

El Jaguar del Agua es un *way*, idéntico, aunque con la expresión mucho más jocosa, al del K791 (Ver Figura 394a en el recuadro inferior izquierdo). El personaje sobre él lleva tocado de ave rapaz y recuerda a Muerte en el Camino en el K791 junto a *Akan* atacando ambos al ciempiés (ver el recuadro central de la Figura 394a). En el K8351 el personificador de *Akan* y el ave hacen lo mismo porque ambos se encuentran en el grupo de baile que reta al sujeto del tocado de ciempiés.





**Figura 395.** Fragmento del K8351. a. Un personaje con tocado de pájaro danza sobre el Jaguar del Agua, mientras que *Akan* con la piedra lo hace sobre una montaña; b. Detalle del K2942 donde *Akan* baila con la piedra en la mano y el mismo bulto que aprieta contra su pecho el personificador de *Akan* del K8351.

En resumen, este vaso retrata una de las danzas en los que el protagonismo es del ciempiés, el jaguar y *Akan*, con el trasfondo del agave, presente tanto en la figura de su dios como en la de estos way, vinculados a su temática. Una conjunción de personajes que, con ligeras variantes, también se aprecia en el baile de *Akan* del K791.

#### 4.1.3. LAS DANZAS DEL VENADO

Otro tipo de danzas son las que involucran al venado. O, más bien, al mono y al venado porque se trata de venados con rasgos de mono araña. Hay varios ejemplos, todos manufacturados en el área de Uaxactún-El Zotz, casi con los mismos protagonistas y con un maestro de ceremonias que dirige o incita al baile. Es Sagrada Muerte del Venado, que, en el K2023, recibe el nombre de Trueno Muerte Venado (Zender 2000: 1041). La presencia del venado-mono sugiere que el tema afecta al entorno bosque y a los árboles en particular. El que le salga vegetación tierna de la boca, apunta a que se trata de un nuevo ciclo de vida, si bien la dificultad de identificar las plantas que salen hace que no se pueda precisar a qué nuevo ciclo vegetal se está haciendo referencia. También queda pendiente, a falta de más

información, si este ciclo de muerte y vida que escenifican los way tiene otro nivel de interpretación que trascienda el meramente vegetal, algo que pudiera ser posible ya que es habitual, en el pensamiento maya, asimilar metafóricamente la vida humana a la vida de la vegetación.

No estamos ante uno de los episodios del ciclo de Venado Serpiente. Además de que el venado tiene rasgos de mono y no de serpiente, la carga de Muerte Venado no es una red que imita el patrón diamantino de la piel de serpiente, sino que se trata de un cesto. Un cesto que aparece vacío en los dos ejemplos que lo lleva y en un tercero ni siquiera lo carga, por lo que, a no ser que se incorporen nuevas cerámicas al *corpus* de fotografía disponible, es imposible determinar qué podría llevar en su interior. Dos de las cerámicas, la K2023 y la K3061 (Figura 396a y 396b), recogen un momento casi idéntico, mientras que una tercera, la AH223 presenta variaciones.



**Figura 396.** La danza de Muerte Venado y “venado con vegetación en boca. a. El K2023; b. El K3061; c. Fragmento del Mural de las Cuatro Eras de Toniná en el que el ratón, con sus marcas *akbal*, lleva una olla con una cabeza humana dentro.

En las dos primeras Muerte Venado tiene su cesto de carga vacía, y ni baila ni camina (en el K3061 está sentado descansando), aunque se alude al viaje de un modo indirecto ya que tiene su bastón de caminante. Esta ausencia de movimiento se compensa con su lenguaje corporal donde se muestra muy vehemente con sus palabras e incita con sus manos a la acción, al baile en este caso, al menos en el K2023. Básicamente se puede interpretar como una danza que recoge el carácter complementario de la muerte y la vida, expresado a través de la figura de un ratón que se come granos y semillas, pero que guarda aquellos que desecha, para

posteriormente diseminarlos y da lugar a un nuevo ciclo de vegetación en otro lugar. El venado “con vegetación en boca” estaría representando el final de todo este proceso con su tierna vegetación brotando de su cuerpo joven.

El desplazamiento de las semillas está en consonancia tanto con la especie de ratón depredador, el ratón “con bolsillos”, como con la actitud del viajero del Inframundo que es Muerte Venado, ya que en estos dos ejemplos aparece sentado o con el cesto vacío en señal de que no está “trabajando” en este contexto, sino que quien desplaza los cuerpos muertos es el ratón, algo que se señala explícitamente en el Mural de las Cuatro Eras de Toniná, Chiapas (Figura 396c). En este sentido queda sugerido, de forma implícita, que Muerte Venado sólo transporta su bulto por el Inframundo cuando la carga es un Venado Serpiente muerto. Y es que todas las imágenes del fardo que se muestran cobrando vida, o bien llevan ya el nombre de Venado Serpiente, o/y la iconografía representa a una serpiente saliendo de la boca del joven venado.

En el tercer ejemplo de danza del “venado mono con vegetación en boca”, el AH223 (Figura 397), Muerte Venado no tiene su cesto y sus cuernos están casi caídos, en el momento en que los venados se los quitan ayudándose de los árboles, algo que coloca al venado en un plano de significado similar al de los árboles: seres capaces de reproducirse y transformarse a partir de sí mismos. Por un lado está el joven venado que baila y deja salir una nueva planta por la boca que representa a la nueva vida. Por otro está una imagen de muerte, el Zorro de Vientre Rojo o Zorro Iracundo, una entidad que remite a la muerte por muchos motivos: por el color rojo de su nombre o el carácter iracundo de su personalidad que aluden a la fiebre, úlceras o ira, todos desequilibrios del cuerpo o de la mente





**Figura 397.** El AH223. a. Composición hecha a partir de cuatro fotos del archivo de Nicholas Hellmuth; b. Cabeza del zorro donde se ven sus características patillas y la oreja ulcerada; c. Detalle de Muerte Venado con sus cuernos a medio caer.

También ahondan en este particular las manchas negras de putrefacción que jalonan su cuerpo, que se asocian al mal olor proverbial de los zorros. Finalmente este zorro tiene, además, la oreja dentada del chiclero, síntoma de la leishmaniasis que se hace evidente con úlceras y pérdida de los tejidos blandos y que es muy común aún hoy en las selvas de la zona maya. El zorro es la enfermedad y la muerte que reside en el bosque pero, y gracias a la presencia conjunta del venado con vegetación en boca y Muerte Venado, es también una referencia a un ciclo que se termina.

#### 4.1.4. LAS DANZAS DE LOS ESQUELETOS

Para concluir voy a referirme a las danzas de los esqueletos way. Son unos bailes en los que se muestran muy activos y sonrientes. Su movimiento parece provocar el baile del resto de los personajes, y al tiempo dejan al espectador con la impresión de que la muerte se está riendo de él. Es un lenguaje corporal desmedido, alejado de los cánones de seriedad y comportamiento pausado que predominan en iconografía maya.

Muerte Bilis Roja se ríe abiertamente, en claro contraste con su siniestro nombre y su imagen esquelética. Esta actitud risueña se acompaña de un baile un tanto desgarbado en el que alza mucho los brazos y hasta parece que cae en

ocasiones, siempre con una jarra *akbal* de su codo, un rasgo que le identifica y que, por ello, es parte integral de su significado. Es una danza en la que, ante todo, se escenifica el triunfo de la enfermedad sobre la salud, es decir, la victoria del desequilibrio tan presente en su baile y en su risa exagerada, como en el icono que suele tener en el vientre. Los vasos en los que se ve a este *way* son el K771, K5084, y SG145 (Figura 398). En estos tres casos es siempre el *way* de un mismo sitio, sin lectura ya que se escribe con un glifo *chan* más una cabeza sin identificar.



**Figura 398.** Distintos ejemplos de la danza de Muerte Bilis Roja. a. En el SG145, masajeándose el vientre; b. En el K5084; c. En el K771, casi cayendo y con un enorme icono en la zona de su estómago.

El otro gran bailarín es Muerte Fuego en el Centro/corazón, *K'ak' Ohl Kimi*. *Ohl* es el vocablo que se ha traducido como centro o corazón, traducción adecuada porque se refiere a algo que está en el interior profundo de cada ser, aunque no necesariamente tenga que ser el órgano del corazón. Con su nombre está indicando que este *way* posee un fuego en su interior que consume y mata. Es un *way* que puede tener diferentes lecturas en relación a la muerte, desde ser un tipo de fiebre letal o un mal de estómago (es curioso que en inglés el nombre para la acidez de estómago fuerte sea *burning heart*, “corazón que quema”), hasta ser la misma esencia de la muerte entendida como un fenómeno que termina de manera radical con la vida, quemándola.

Las danzas de este Muerte implican la apertura de su interior, un “centro” que puede aparecer bajo la forma de dos platos entreabiertos de los que sale una enorme llamarada. Es un acto que acompaña alzando una cabeza recién cortada

con una mano y llevando un hacha en la otra (Figura 399). Las cabezas parecen ser anónimas, arquetípicas de cabello largo y negro, por lo que se refieren también a un concepto más que a una persona concreta, posiblemente una vida que él mismo ha cercenado porque se suele acompañar de un hacha en estas danzas.

Los bailes de Muerte Fuego en el Centro se realizan siempre con la iconografía descrita. Amén de su impresionante figura, una pura alegoría de la muerte, su cuerpo ocupa toda la vertical de los vasos, dominándolos desde la perspectiva del espectador. Hay una excepción: los momentos que aparece sentado, sin bailar, pero dirigiendo, con la palabra y con el gesto, las acometidas mortales del jaguar y la serpiente (Figura 400b).

En el K1256 (Figura 399) hay una mandíbula de ciempiés sobre su cráneo y su llamarada va alcanzar a la cabeza.



**Figura 399.** K1256.

Es ésta una señal de que ese fuego va a quemar los restos de su víctima ya que en la otra mano se ve un hacha ensangrentada. Su danza da paso a un sujeto rodeado por un ciempiés de dos cabezas que es el way Ciempiés de los Huesos Blancos. Baila con mucho ritmo y supone la continuidad narrativa de Muerte, que también lleva el ciempiés en la cabeza.

La narración del *Popol Vuh*, aunque tomada con precaución por el desfase temporal y de forma, puede ayudar a entender al way Hombre de Agua que está junto a Muerte. Se trata de un sujeto dentro de un círculo de agua y a punto de ser

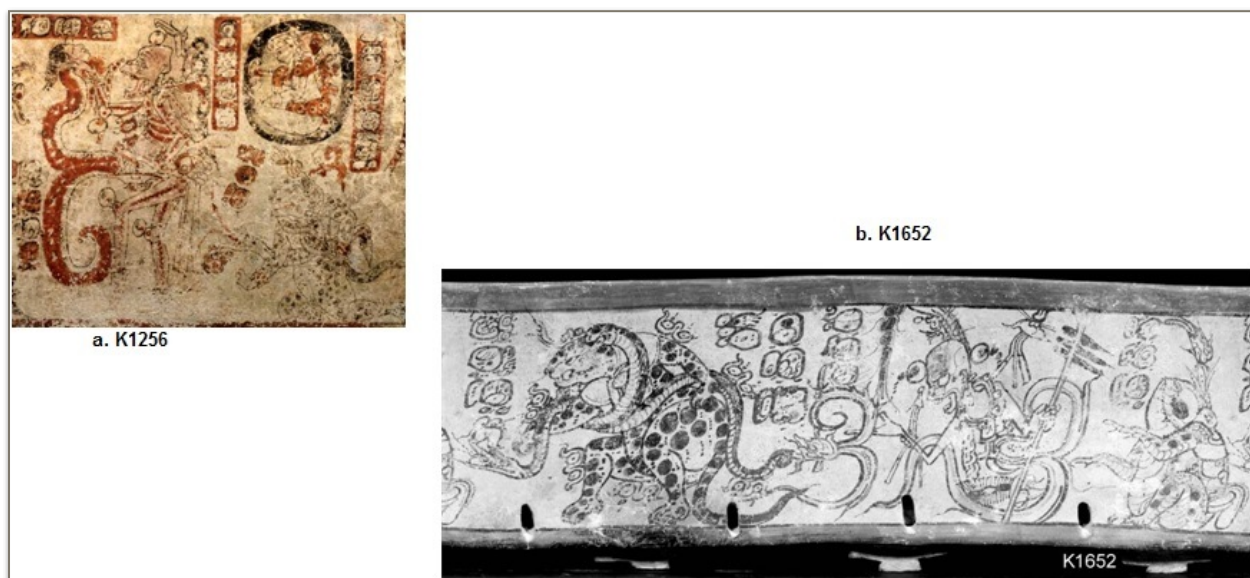


comido por unos peces. Lo mismo le sucede a *Hunahpú* e *Ixbalamqué* cuando sus cenizas son tiradas al agua. Cenizas que provienen de sus cuerpos quemados por los señores del *Xibalba*, la misma función que podría cumplir Muerte Fuego en el Centro.

Junto a él un joven ejecuta una danza con mucho ritmo y dentro de una gran llamarada. Es Hombre de Fuego, un joven con la cinta en la cabeza que está ingiriendo una sustancia con una espátula. Este gesto y la iconografía del hombre sugieren que se trata de uno de los Gemelos o de alguien emulando sus procesos de internamiento en el mundo del *way* que hacen los Gemelos, en otras cerámicas, y que incluye la ingestión de una sustancia que puede ser tabaco.

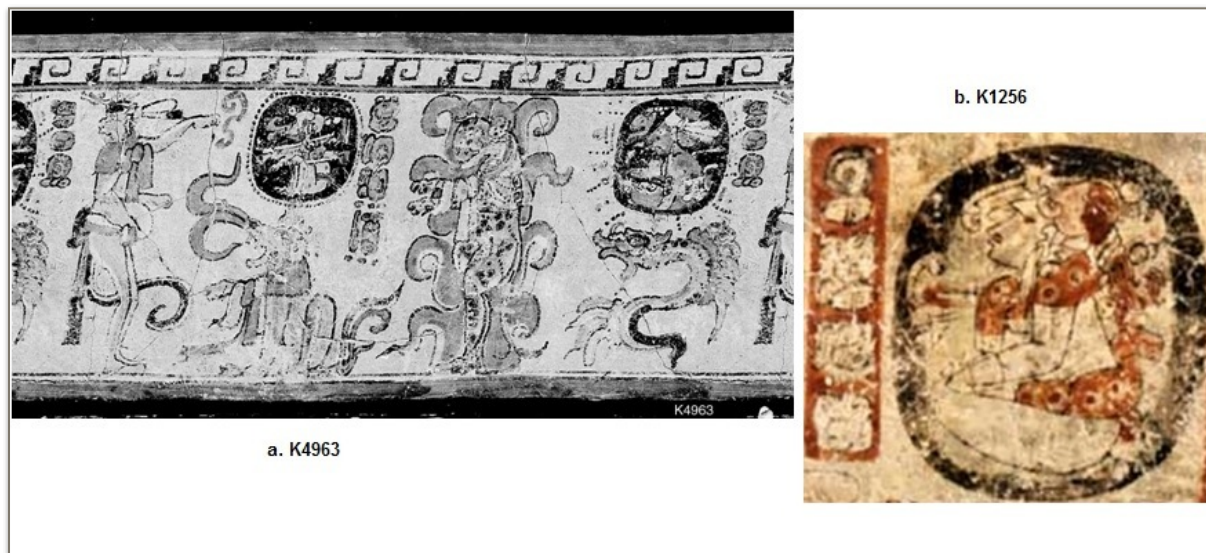
Venado Serpiente, que también danza, alude a esos procesos de transformación a partir de la muerte y que se ha descrito a lo largo de cerámicas que recogían desde su estado muerto hasta que se convierte en la enorme serpiente de la que surge el Señor de los Venados. Es un proceso en el que es fundamental la imagen de la serpiente, un ser que, al cambiar de piel y crecer cada año, es la metáfora ideal para representar el nacimiento a partir del ser mismo.

La presencia de “jaguar serpiente” es una alusión a las causas de muerte o de enfermedad que lleva a la muerte, que representa este *way*, y que la mayoría de las veces acompaña a Muerte Fuego en el Centro, al igual que en el K1256. En este ejemplo los papeles están cambiados: el jaguar está reclinado, medio sentado, mientras que Muerte danza con su víctima. En los que Muerte Fuego en el Centro está sentada, es el jaguar quien baila y ataca a sus presas (Figura 400)



**Figura 400.** Comparación del lenguaje corporal de Muerte Fuego en el Centro y el “jaguar serpiente”. a. En el K1256 Muerte danza con una cabeza humana y el jaguar espera medio sentado; b. En el K1652 es Muerte el que está sentado y el jaguar el que ataca bajo su imperativo.

Y el Hombre en la Pelota de Hule, aunque enigmático en su significado más inmediato, es una constancia de que el movimiento, el significado básico de la pelota, podría servir como guía para entender los tiempos y procesos por los que pasa el alma del difunto. Al movimiento habría que añadirle su relación, posiblemente en clave de metáfora, con los astros (Figura 401).



**Figura 401.** La interpretación del way Pelota de Hule como una entidad relacionada con los astros. a. El K4963 donde se ven dos Pelotas de Hule; b. El mismo way en el K1256 con un joven con una cinta en la cabeza.

En el K4963 (Figura 401a) se ven dos pelotas, una con un joven idéntico al del K1256 y cuya pelota emite unos puntos que se asemejan a rayos de luz; la segunda pelota carece de esos posibles destellos y lleva un esqueleto en su interior. Ambas están separadas por un jaguar dentro de una gran llamarada, el way Jaguar de Fuego, que, en este contexto de astros diurnos y nocturnos, es posible que tenga una relación muy cercana con la divinidad del Jaguar del Inframundo.

Recapitulando, el K1256 ha preferido recoger a Muerte Fuego en el Centro bailando con el fuego y la cabeza cortada, haciendo hincapié en los aspectos previos y sucesivos. Éstos están basados en la sugerente presencia de tres way, la Pelota de Hule, el Hombre de Fuego y el Hombre del Agua con las características iconográficas de los Gemelos *Hun Ajaw* y *Yax Bahlam*<sup>151</sup>. Su presencia dentro de

<sup>151</sup> Esta presencia se acompaña de su contexto, que reproduce varios momentos semejantes a las andanzas de sus sucesores quichés en la narrativa del *Popol Vuh*, *Hunahpu* e *Ixbalamqué*, que pasan por circunstancias similares en su viaje al Inframundo (como Hombre de Fuego y Hombre de Agua), y acaban saliendo victoriosos de la muerte y reconvertidos en el Sol y la Luna (como Pelota de Hule).

fuego, agua, y una pelota de hule pueden suponer una alusión a la muerte y reducción a cenizas por el fuego; dentro del agua, el ser comido por los peces para renacer posteriormente; y, dentro de la pelota, esa regeneración bajo la forma de un astro en el cielo. Como toda interpretación, y más en una danza con tantos personajes, es bastante especulativa, pero no deja de ser relevante que haya way con rasgos de los Gemelos del Clásico y que presenten una iconografía tan semejante a las andanzas de *Hunahpu* e *Ixbalmqué* en el *Xibalba*, al menos es su aspecto más básico.

Con el trasfondo del way y la enfermedad paso a analizar el siguiente vaso, el K1211 (Figura 402a), muy dañado en uno de sus lados, pero que todavía permite adivinar a los way que la corrosión casi ha borrado. En la parte izquierda de la fotografía se ven las piernas de Muerte Fuego en el Centro que, por su longitud, ocupa toda la vertical del vaso, como en los dos precedentes. Le rodea lo que parece ser un catálogo de alegorías del infortunio y la enfermedad. En el registro inferior se ve a un Muerte Apestosa sentado quemando huesos, un mono que se rasca la cabeza de nombre *yuuch' maax*, “Mono Araña con la cabeza con piojos” (Grube y Nahm 1994: 696), y el “perro jaguar” tumbado con los intestinos al aire. En el registro superior se ven los seres alados, el Murciélago y dos aves con serpientes al cuello y una de ellas con los intestinos colgando y una diadema de ojos, una es una versión coronada del way *Koko* [?] (ver Figura 402b). El otro pájaro no tiene rasgos de muerte y es muy similar a Muerte en el Camino, del K791.



**Figura 402.** El K1211. Museo Chrysler. Norfolk, Virginia. a. Vista del vaso en el que se ha señalado al “escarabajo ciervo” y a Muerte Fuego en el Centro y Murciélago de Fuego que están muy dañados; b. El K2716, donde se repite la iconografía y la asociación entre el ave y Murciélago de Fuego presente también en el K1211.



En el medio de ambos registros, superior e inferior, hay una pequeña serpiente y una hormiga o escarabajo, cuyo nombre fue leído por Grube y Nahm (1994: 704) como *ah chak xu*, Hormiga Roja Cortahojas<sup>152</sup>, pero de cuya traducción e iconografía se muestran disconformes López y Davletshin (2004: 5). Estos autores proponen *chak'axu'l*, “escarabajo ciervo”. Es, sin duda, una imagen de un ser negro por el *akbal* en su cuerpo. Este color oscuro, más la cabeza esquelética, y ojos desgajados hacen que sea una imagen adecuada para una entidad relacionada con la muerte, la tónica general del vaso. La ausencia de más ejemplos no permite ampliar la interpretación de su figura.

En este vaso parece que todos estos *way* se mueven en función de la danza de Muerte Fuego en el Centro. Él parece ser el jefe o el origen de enfermedades como los piojos que desangran —se ve sangre en sus manos— al mono araña, o de las siniestras figuras del murciélago y del ave *Koko* que se pueden ver junto a cadáveres o moribundos. Por no hablar del fuego visto desde la perspectiva de Muerte Apestosa que, sentado, se dedica a quemar los huesos del muerto, siendo la esencia de una enfermedad que puede causar con mal olor como su nombre indica, pero que puede que no tenga que ver con el olor a huesos que se queman sino a que esa enfermedad consume, al igual que el fuego, el cuerpo. Y para ello me apoyo en la traducción de “apestosa”. El adjetivo “apestoso” lo traducen Grube y Nahm (1994: 707) a partir de la palabra *xinil* presente en su nominal, y que proponen puede ser similar a *xiin* en tzotzil que se traduce como “apestoso como algunas carnes o sudor humano”.

Un olor que podría ser la sintomatología de algún mal letal por la imagen de este sonriente esqueleto. Hay varios *way* en los que su olor está muy presente, como podría ser el caso de los que representa el zorro, que dejan un fuerte rastro de olor a orina en el aire o a diarrea, como Muerte Fuego en el Centro en el K2802 (ir a Figura 95). En vista de la importancia dada al olor es muy posible que el diagnóstico de las enfermedades se hiciera teniéndolo muy en cuenta.

En resumen, Muerte baila demostrando su poder o su posición preeminente entre los agentes *way* de muerte/enfermedad. Haciendo una recapitulación de la

---

<sup>152</sup> Se trata de dos *way* únicos, al igual que Mono Piojoso, por lo que he preferido estudiarlos dentro de su contexto.

danza de Muerte Fuego en el Centro es evidente que es una figura pivotal en torno a la cual y a través de la expresión metafórica de su baile, se mueven los ciclos de muerte y regeneración de los seres sagrados y de los hombres. Considerando el conjunto de las danzas de los esqueletos, la iconografía, junto con la epigrafía que nos revela sus nombres, deja entrever que algunas parecen funcionar como las causas de la muerte, como los que las poseen y deciden sobre ellas, mientras que otras se revelan como entidades que actúan, presentándose como algo similar a sus síntomas. En definitiva, una incursión en esta temática revela una tremenda complejidad a la hora de entender la muerte, sus causas y consecuencias.

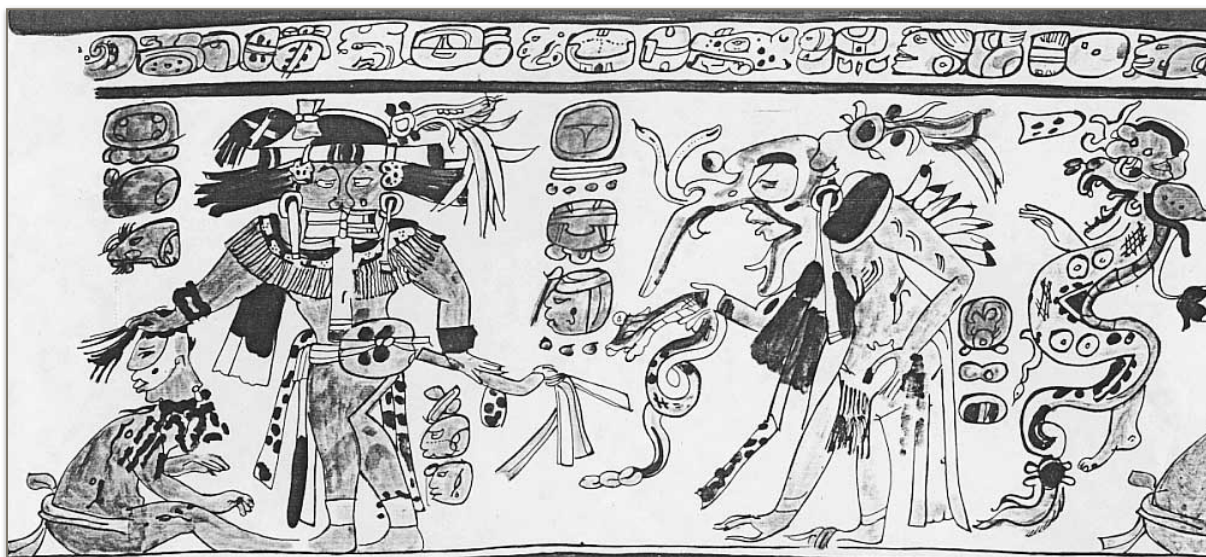
#### **4.2. DANZAS DE REPRESENTACIÓN DEL WAY**

Hay otro tipo de danzas rituales que rezuman un carácter menos sagrado y en las que los participantes son todos seres humanos vestidos como way. Acabo de presentar rituales en los que aparecían ese tipo de personajes, pero estaban claramente entrando en contacto con sus almas way a la vez que había entidades way presentes. En las cerámicas que presento a continuación ese detalle está ausente. La duda es, entonces, si estamos ante un ritual profano que emula a los rituales sagrados, o se ha dado un salto en el tratamiento del tema way que lo aproximaría al teatro o a una representación intermedia (Asensio 2010), en el que la línea entre lo sagrado y lo profano se difumina, porque las representaciones tienen elementos de ambos.

Hay indicios que indican que se podría tratar de algo semejante. Vemos que se trata de tramas de origen sagrado, representadas ante un público quizá más numeroso que otro tipo de ceremonias más privadas, y destinadas a adoctrinarlo (y a justificar algunas acciones realizadas bajo el imperativo de lo sagrado), desplegando una gran parafernalia coreográfica. En estas cerámicas aparecen asimismo vistosos trajes de animales, música que acompaña la representación y sacrificios humanos<sup>153</sup>. El tema de estas cerámicas está basado en rituales sagrados recogidos en otros vasos como voy a proponer a continuación, como por ejemplo, en el K3059 (Figura 403).

---

<sup>153</sup> Ruz (2010: 334) señala la denuncia que hizo el párroco de Cahabon (Verapaz) en el siglo XVII acerca de que en el baile del *Tum* se simulaba sacrificar a un sujeto que iba disfrazado, así como sus sacrificadores, de cuatro figuras que descenderán de sus naguales: un tigre, un león, un águila y otro que no se recuerda.



**Figura 403.** El K3059.

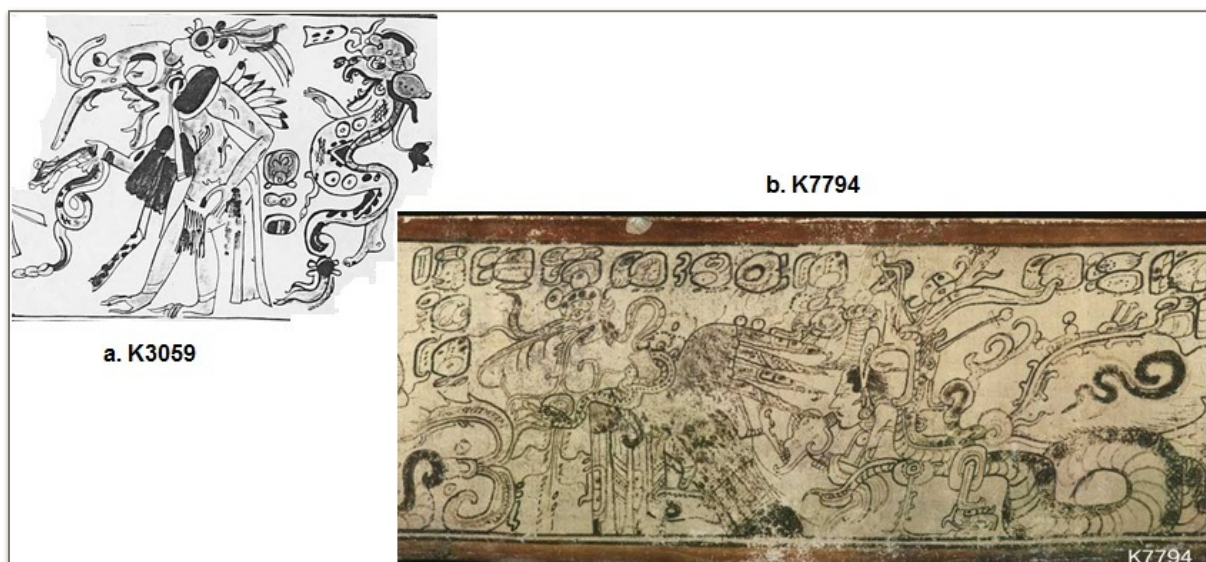
En el vemos al *way Akan* que se decapita, pero que, en lugar de hacerlo sobre su persona, corta la cabeza a una víctima, siendo su máscara, cabello y vestido idénticos a los que lleva *Akan* en el K1230 y K3390 (Figura 404b y c).



**Figura 404.** Ejemplos de la máscara que lleva *Akan* en la cara. a. En el caso de su personificador del K3059; b. En el K1230; c. En el K3390.

Frente a esta escena de sacrificio bailan dos hombres vestidos de *way* que también se pueden identificar. Hay un Venado Serpiente que está dando un gran salto y del que vemos un pie y una mano del individuo dentro. El tercero está vestido de ave y agarra una serpiente de cascabel en la mano. El vestido es completo, con un gran pico, plumas, ojo en la frente y marcas *kimi/cham*. No cabe duda de que se trata del ave *Koko* [?] un ave con iconografía alusiva a la muerte y que se ve junto a Venado Serpiente en el K7794 (Figura 405)





**Figura 405.** Comparación entre los way y sus personificadores en el K3059. a. Los personajes vestidos como un ave y Venado serpiente; b. El way Venado Serpiente y el ave Koko con una serpiente al cuello en el K7794.

Los tres personajes llevan mazorcas de maíz o un nenúfar prendidos en sus tocados, por lo que se supone que este ritual estaría integrado en el ciclo agrícola y en un momento en el que era necesario el autosacrificio del *Akan*, en realidad y para el público, el sacrificio de una víctima, posiblemente un cautivo, lo que indica la importancia de las entidades way como puntales en rituales en los que conviven la muerte y la vida, y ellos están, en la mayoría de las veces, vinculados a la muerte en sus diferentes facetas y etapas.

El siguiente ejemplo, el K6508 (Figura 406) representa la danza conjunta de cuatro personajes que han aparecido continuamente en estas páginas.



**Figura 406.** El K6508.

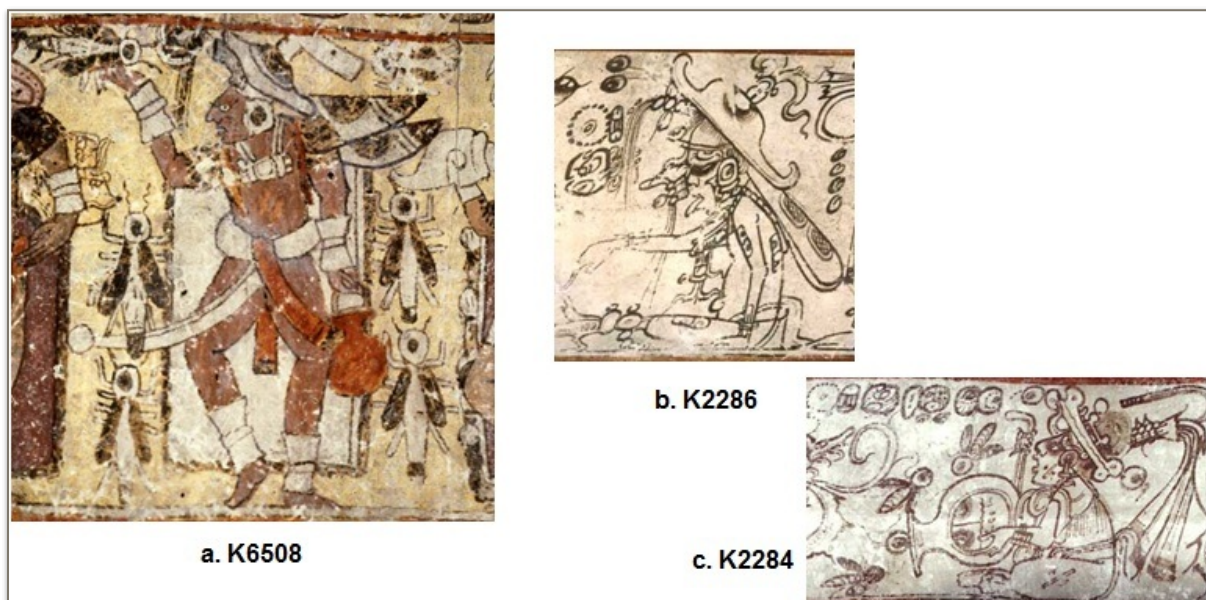
El primero en la fila es la versión del ciempiés, reconocible por su extraño sombrero que termina en la mandíbula de este animal, alargada y con dos colmillos proyectados (Figura 407a). Tiene una piedra adosada a su figura, reproduciendo el cuerpo de baile visto en el K791, donde *Akan* golpea al ciempiés en el mismo sitio y con la misma piedra. Reproduce, en una sola figura, la acción de *Akan* que golpea con la piedra al ciempiés. Es decir, este bailarín está ejecutando la danza de *Jatz'on Akan* y el ciempiés vista en el K791 y en el VAS (Figura 407 b y c).



**Figura 407.** *Jatz'on Akan* y el ciempiés. a. Su versión comprimida en el personaje del K6508 que lleva capa de serpiente, tocado de ciempiés y la piedra personificada en su hombro; b. *Akan* golpea con su piedra al ciempiés en el K791. Lleva una piedra personificada en el hombro, en la misma posición que en el K6508; c. La misma temática, pero con diferente desarrollo en el VAS donde un ciempiés arroja algo al suelo mientras baila con una serpiente, como en trance extático, un individuo vestido a su vez de serpiente y *Akan* se dispone a lanzar una gran piedra.

Le sigue *Mok Chih*, enigmático personaje que tiene relación con las abejas aunque a veces parece tenerla con los insectos en general. Lleva el mismo sombrero en forma de plato visto en el K2286 y unas alas de papel prendidas en su capa (Figura 408). Está bailando con una abeja mientras que otras le rodean y lleva una jarra sin dibujo en la mano. Le sigue el Señor de los Venados, del que se aprecia la máscara que lleva para acentuar su nariz prominente. Se ha peinado con el mismo pelo corto y crespo del dios, se ha puesto el mismo sombrero hongo y lleva la caracola de Muerte Venado, compartiendo con ellos los cuernos y con Venado Serpiente los cuernos y las orejas de venado, así como una capa que está hecha con piel de serpiente discernible por el patrón diamantino que tienen sus dibujos.





**Figura 408.** Distintas versiones de *Mok Chij*. a. Siendo personificado en el K6508; b. En el K2284 con el mismo sombrero que lleva en el K6508, ala y antena de insecto; c. Con un fémur como tocado y abejas saliendo de la gran olla que vierte.

Es decir, este danzante aún a la figura de Muerte Venado con la de una aparición o nacimiento de *Wuk/Ik' Si'ip*, apuntando, de nuevo, a que el concepto *way* tiene unas variantes que implican a la muerte, y al tránsito por ella que resulta en el nacimiento o renacimiento de, en este caso, una divinidad (Figura 409), y que puede funcionar como una idea que expresa, a través de una sola imagen, ese complejo proceso.



**Figura 409.** La versión de *Wuk/Ik' Si'ip* del K6508 que aún a aspectos de este dios, de Muerte Venado y de Venado Serpiente. a. El personaje del K6508; b. Trueno Muerte Venado en el K2023 con el mismo sombrero, falda, cuernos y caracola; c. *Wuk/Ik' Si'ip* saliendo de Venado Serpiente en el K531, con orejas y cuernos de venado y tocando la caracola.



Este particular afecta al significado profundo del *way*, el cual se nos muestra muy sesgado por la fragmentación de cerámicas en las que se basa el estudio sobre estas entidades. Estas imágenes diferentes condensadas con el significado de *way* reflejan que el *way* no era solo muerte/enfermedad o renacimiento, sino un concepto mucho más fluido que se compone de ambas experiencias, aunque en muchas ocasiones se haya optado expresarlas por separado eligiendo, por diversas razones, momentos puntuales dentro de ese pensamiento. Por ello hay que tener precaución al interpretarlas como un todo y único significado.

Finalmente está el jaguar. Se ve que es un traje completo de este animal porque deja ver, a la altura de los ojos, al hombre que lleva dentro. Estos trajes han aparecido en contexto arqueológico, por ejemplo en Buenavista del Cayo (Taschek y Ball 1992: 492). El jaguar baila y, a la vez, toca un largo silbato. Este instrumento musical es el mismo que utiliza el “jaguar serpiente” del K791 (Figura 410c). Pienso que se trata de una alusión a la serpiente a través del sonido del silbido que sería similar al que éstas emiten. El jaguar tiene una estrecha relación con ellas en el contexto del *way*, en especial cuando los jaguares bailan con serpientes cascabel al cuello, una danza que reproduce la simbiosis entre estas dos poderosas entidades.



**Figura 410.** Ejemplos del jaguar con la serpiente. a. En el K6508 con un silbato que imitaría el sonido de la serpiente; b. El mismo silbato en manos de un hombre con tocado de jaguar y pantalón de serpiente en el K791; c. En el K1653 con ella al cuello.

En resumen, el K6508 con sus cuatro únicos danzantes recoge, sintetizado y concentradas en ellos, funciones, cualidades, simbiosis y fortalezas del *way*.

Para concluir este apartado presento el K4946 (Figura 411) donde aparecen un hombre vestido de mono araña con cuernos y oreja de venado y un segundo vestido de Muerte Fuego en el Centro. Lo particular de esta cerámica es que el hombre vestido de mono araña baila con un joven venado en las manos, y existe otra cerámica, la K7152 (Figura 412), donde aparece este mismo sujeto realizando esta misma acción, pero sin ser un individuo con un vestido de simio. No cabe duda de que se está replicando la iconografía del way Mono Araña que aparece siempre con cuernos y oreja de venado, y es posible que su danza con el joven venado en brazos tenga que ver con esta esencia way que aúna en un único ser el significado del renacer cíclico del bosque.



**Figura 411.** El K4946.

En ambos ejemplos al venado le sale vegetación tierna de su boca, y sus heces están muy marcadas dentro de su intestino, dando a entender que se espera una segunda salida de materia de su cuerpo, en este caso materia muerta, pero, como todo abono, germen de un nuevo ciclo de vegetación.





**Figura 412.** El K7152.

Y quizá, de ahí la importancia del otro protagonista presente en los dos vasos, el líquido para ser utilizado en enemas. Efectivamente, en el K4946 aparecen tres jarras, al parecer con contenidos distintos. La más fácil de identificar es la que está al pie del mono con el venado, que es una olla pequeña, con cuerdas entrelazadas y unas hojas muy toscas, pero que se ve que son puntiagudas, por lo que aluden al agave y al pulque. Sobre ella descansa una jeringa humeante, señal de que un tipo de enemas consistía en un derivado del agave que se insertaba caliente.

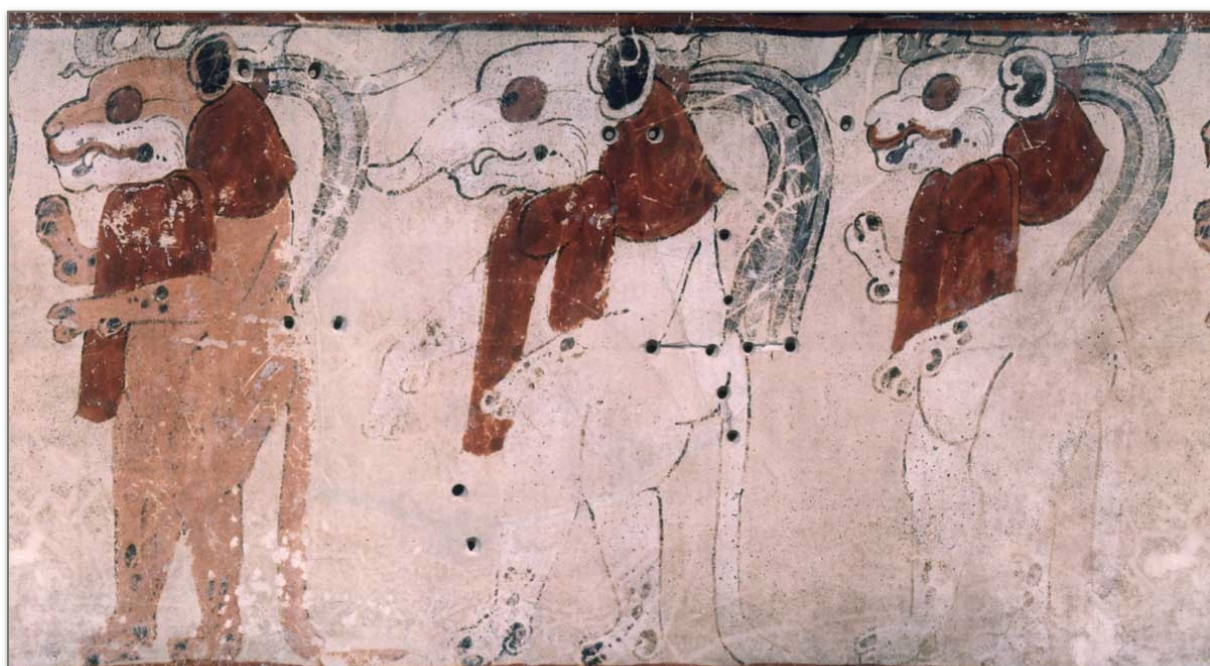
Las otras dos ollas son ciertamente peculiares, tanto por su iconografía como por los pedestales sobre los que están colocadas. Uno de ellos al menos parece ser un trono de huesos, y están ambos decorados con tiras de papel o telas que demuestran la importancia que tienen en la escena. Otro punto a tener en cuenta es el humo o emanación que sale de ellos, punteado con unos iconos muy poco habituales que dificultan su identificación, pero que delatan un contenido diferente del de las habituales ollas con pulque. En el K7152 están también los dos tipos de



jarras. La que parece contener pulque y lleva a la espalda *Akan*, y la misma que se ve por duplicado en el K4946, con su emanación y adornos.

En el K4946 acompañan al mono y al venado un individuo vestido de Muerte Fuego en el Centro con la cabeza y el hacha, señal de su carácter letal o de un sacrificio implícito. En el caso del otro vaso, tanto el Dios N como *Akan* decapitado hacen referencia a la escritura. Son, por tanto, dos trasfondos temáticos diferentes, pero en los que está presente la muerte desde la perspectiva del way, la que simboliza Muerte Fuego en el Centro, agresiva, y la de *Akan*, voluntaria. Pero ambas participan de un ciclo en el que también está presente la regeneración de la naturaleza del bosque, presente en el venado que baila en brazos del mono, por extensión de mundo de la muerte, del Inframundo.

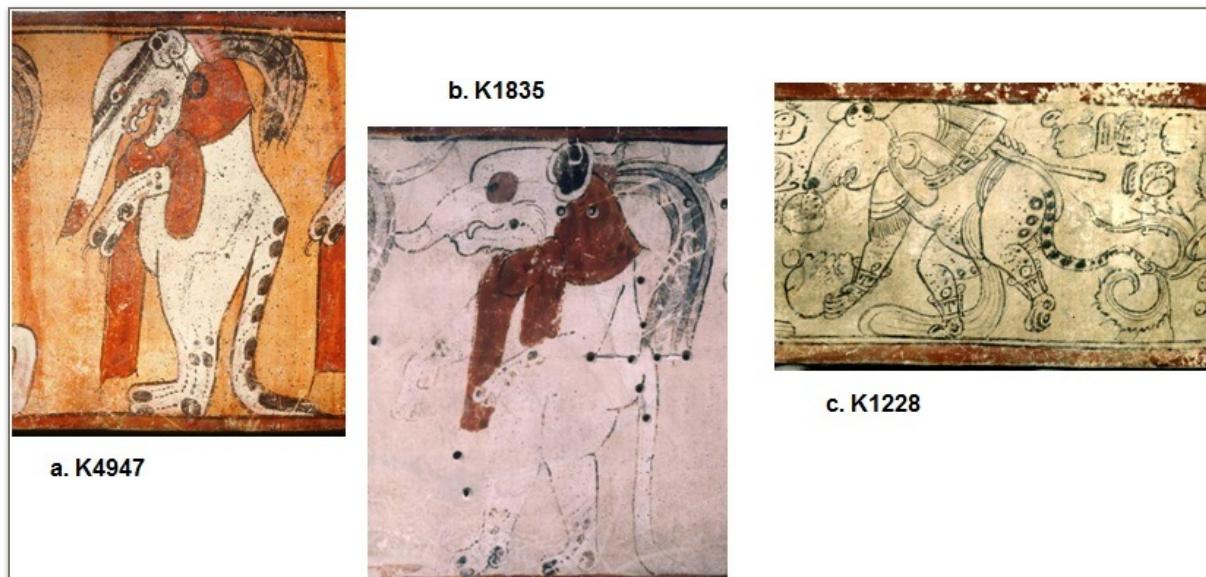
Asimismo existe un número considerable de cerámicas en las que se ven sujetos enfundados en trajes de way, como la K1385 (Figura 413).



**Figura 413.** K1385.

Los trajes son similares a los que hemos visto en el K4946, pero mucho más pesados a la vista del espectador, quizá con la intención de transmitir la idea del exceso, algo ya visto en los way Tapir Jaguar y Hombre/Muerte Glotona. En el K1385 están presentes el tapir, reconocible por su nariz, y dos jaguares. La piel del tapir es blanca, lo mismo que la de uno de los jaguares, mientras que la del otro es parda. Llevan también la capa roja sobre los hombros vista en muchos way, una

alusión a que el sacrificio está presente en su baile, y unas manchas de puntos que siguen un patrón consistente, y que son las mismas que se ven en los way animales de estilo “códice” (Figura 414). Sin duda tienen un significado concreto pero para el que, de momento, no hay respuesta.



**Figura 414.** Las manchas de puntos decrecientes en el cuerpo blanco del tapir. a. En el K4947; b. En el K1835; c. En el K1228, un ejemplo que no es una representación del way.

En otro de los ejemplos, el K4960 (Figura 415), uno de los way ha dejado caer su cabeza de animal y muestra su rostro humano. Lleva el tocado de un perro, y le sigue un animal de extraña nariz. Luego camina un coatí, al que se reconoce por su morro alargado, para terminar con el ubicuo tapir de nariz alargada. Tapir y coatí llevan una línea negra en torno a los ojos, señal de su estancia o estado en el Inframundo. Los cuatro tienen los rasgos del jaguar en sus extremidades y orejas, es decir, se comportan (caminan) y captan (oyen) la realidad como jaguares, pero no lo son, por lo que las cualidades más sobresalientes de cada uno se fusionan con las del jaguar. Y llevan en la cabeza el tocado de plumas visto en el momento en que se ejecutaban danzas o se estaba en contacto con entidades way.





**Figura 415.** El K4960.

El K8917 (Figura 416) muestra lo que estas danzas pueden tener como colofón ritual: un sacrificio humano dentro del contexto del way, que se ha visto en el K8351, o con el que presumiblemente llenará los platos de comida humana que se ven en escenas de cerámica códice. Este es otra modalidad. El altar es una piedra sin patas, y la estela está “vestida” con tela o papel. Pero la víctima ha sido decapitada y no abierta en el pecho. El sacrificio ocurre en la fecha 4 *Ajaw* 13 *Kej*.



**Figura 416.** El K8719.

La iconografía de toda la escena, que enfatiza la figura de *K'awil* tanto en el centro que empuña el *ajaw* como en las cabezas que llevan los personajes vestidos



de way (Figura 417), apunta a que se trata de un ritual en el que *K'awiil*, posiblemente el hecho de empuñar su cetro, tiene gran importancia. Nada extraño ya que se ha visto que este dios estaba muy vinculado al way. El tipo de sacrificio, por decapitación, también es muy propio del way, de *Akan*, y, como en este caso, del jaguar o de otros animales que compartan sus características. La cabeza de la víctima en este caso está colocada en la estela.



**Figura 417.** Detalle del K8719 donde se han enmarcado los “*K'awiiles*”. También se ha señalado la estela cuadrada y lisa, con restos de sangre y la cabeza de la víctima. Las cabezas de los *K'awiiles* advierten que, bajo los trajes, hay personajes de alto rango, quizá otros *ajaw tak* que asisten al sacrificio.

Finalmente estos ejemplos insertan al concepto del way dentro de los rituales y de la vida de corte maya, quizá porque son entidades anímicas poseídas y que se transmitirían por herencia, dentro de los linajes gobernantes del periodo Clásico Tardío. Viene a colación, y como colofón, esta reflexión porque los personajes del K8719, salvo el sirviente que introduce el carácter profano y el rango dentro de la escena, están en contacto con el dios *K'awiil*, puesto que los hombres vestidos de way tienen una pequeña cabeza de este dios sobre la suya, y el *ajaw* lo empuña a modo de cetro (ver Figura 417), y es una divinidad que en este periodo sin duda legitimaba a la jerarquía política.

### 4.3. RITUALES DE ADIVINACIÓN

Hay cuatro ejemplos en los que se representan escenas relacionadas con la predicción y el ver más allá de la realidad que se presenta en la escena. La primera referencia se encuentra en el VAS donde un ciempiés alarga su mano de cuatro dígitos hacia el suelo, en actitud de arrojar unas piedras o semillas de adivinación (Figura 418).



**Figura 418.** El ciempiés del Vaso de Altar de Sacrificios. a. Fragmento del vaso en el que aparece; b. Detalle de su figura, con la mano en actitud de haber arrojado algo al suelo.

El siguiente ejemplo estaría en el K792 (Figura 419).



**Figura 419.** La adivinación a través de cristales. a. El K792 donde se ve uno de estos objetos adivinatorios; b. Detalle del ciempiés mirando el cristal; c. Muerte Venado contempla un objeto similar en el K927.

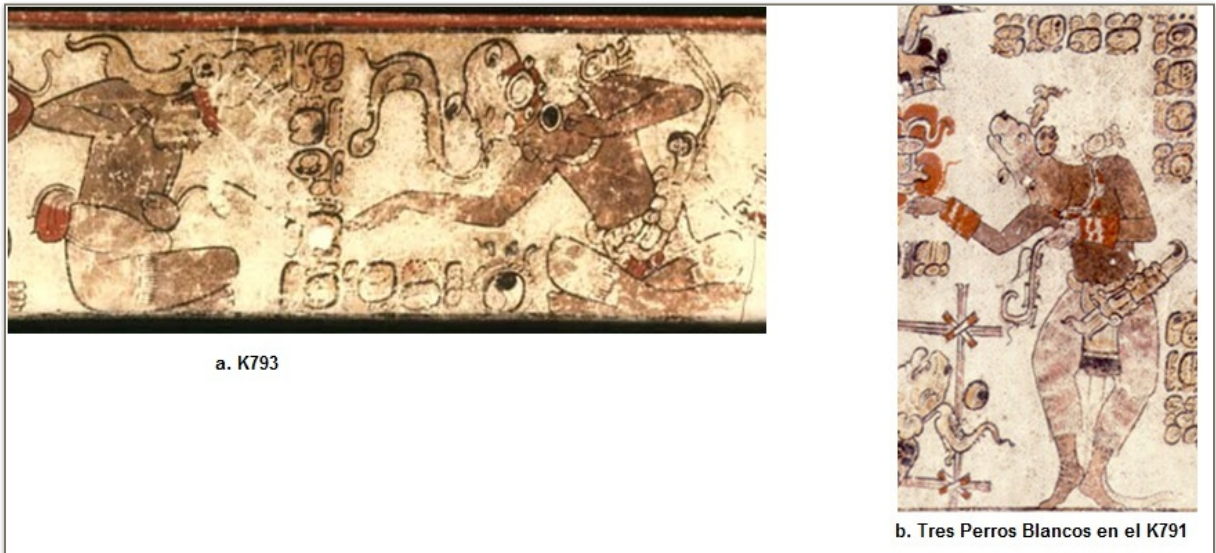


De nuevo el ciempiés, esta vez siendo personificado por un individuo que lleva su tocado, mira un objeto que está en el suelo. Es redondo, transparente y tiene un emanación que puede indicar, o calor, o que está emitiendo algún tipo de información. Este mismo tipo de objeto lo contempla Muerte Venado en el K927, mientras descansa sentado sobre su fardo. Finalmente está el K793 (Figura 420), un cuenco en el que todos los presentes están participando de un modo u otro en rituales de este tipo.



**Figura 420.** El K793.

La primera pareja (Figura 421a), con tocado de Tres Perros Blancos y esqueleto, contempla un ojo con emanaciones. El esqueleto tiene a su vez ojos en torno a su cabeza, algo habitual de estos way. Tres Perros Blancos parece contemplar algo que lleva entre las manos, con un lenguaje corporal parecido al del mismo personaje en el K791 (Figura 421b).



**Figura 421.** La pareja del perro y el esqueleto en el K793. a. Fragmento del K793 en el que el hombre personificando al esqueleto contempla un ojo que yace en el suelo, mientras que el de Tres Perros Blancos mira algo que parece agarrar en las manos y que se vislumbra vagamente; b. Tres Perros Blancos con la misma actitud en el K791 donde se ve lo que mira con tanta atención, una pequeña serpiente con plumas.



La segunda pareja, un individuo con tocado de Luciérnaga y otro de insecto que lanza algo con las manos, está también contemplando el suelo (Figura 422). El texto entre ellos alude a que están ante una presencia que no se muestra pero que se deja sentir, ya que la clausula escrita es *mi hiin chekeen*, “yo soy el que no aparece” (Hull *et al.* 2009: 39). El tocado puede ser tanto de insecto como una calavera. Lo importante en este apartado es que tiene ojos en su frente, cinturón de hojas de agave con pequeños ojos, falda de jaguar y agarra algo con su mano izquierda que tiene cerrada mientras con la derecha arroja algo al suelo. Es decir, toda una iconografía alusiva al poder de ver “más allá” por poseer más ojos. El que lleve algunos prendidos en su cinturón de agave implica que el pulque puede potenciar estas capacidades.



**Figura 422.** Fragmento del K793. Se ve a un sujeto con una máscara de difícil identificación, que podría ser un insecto. El personaje con tocado de Luciérnaga contempla atentamente lo que acaba de arrojar al suelo.

El personificador de la Luciérnaga también tiene un ojo extra sobre su antebrazo, un detalle que indica que esta parte del cuerpo tenía importancia en cuanto al significado de los *way*, porque *Akan* que arroja la piedra puede llevar una piedra en esa misma posición (ver K791, K6508). Otros ojos se ven junto a su cabeza, no dejando lugar a dudas sobre la capacidad de Luciérnaga para prever, algo que quizá tenga parte de su origen en su comportamiento natural, ya que arroja luz sobre el mundo de la oscuridad a la que pertenece tanto por su color como por su impactante manifestación nocturna sembrando de pequeñas luces las primeras horas de la noche.

Entre ellos y la tercera pareja hay un glifo que es el gancho abierto hacia la izquierda y punteado. Aunque su significado lo desconozco, su posición entre ambos grupos estaría indicando parte del significado global de toda la escena y posiblemente el de la transición entre una pareja y otra. La tercera pareja está formada por *Yax Bahlam*, reconocible por sus manchas en la boca, y un interlocutor con tocado de escriba, esta vez con sus pinceles sujetos al cabello, que agarra una serpiente (Figura 423a). Ambos están muy concentrados, el escriba con la serpiente contemplando el suelo, y *Yax Bahlam* haciendo un gesto muy inusual con sus manos que quizá tenga relación con algún tipo de ritual de adivinación. La serpiente que sostiene el otro personaje está muy atenta a esta gesticulación.

El escriba con la serpiente recuerda mucho al way “serpiente de madera” del VAS que, a su vez, está junto a un ciempiés que arroja piedras al suelo (Figura 423b). Ello nos demuestra, una vez más, que los escribas están ligados al mundo del way, tal como se acaba de ver en el K7152.



**Figura 423.** Fragmento del K793 con *Yax Bahlam* y un escriba con una serpiente. a. Vista de ese fragmento; b. Detalle del VAS donde se recoge una temática similar.

Este cuenco es, sin duda, el que más información proporciona acerca de la función de los way en rituales de adivinación, aunque sea muy difícil determinar de qué tipo se trata. La presencia de *Yax Bahlam* plantea de nuevo interrogantes acerca del papel de los Gemelos en el mundo del way, pero no cabe duda de que lo tuvieron. Un dato constante de todos los ejemplos es que se trata de una actividad que se realiza sentado. También que tiene distintas modalidades, como la de arrojar

piedras o semillas como en el VAS y K793, contemplar cristales en el K927 y K792, o, directamente, un ojo en el K793.

Son rituales en los que también es importante el manipular a una serpiente. Lo vemos en el hombre con la serpiente del K793, donde tiene adosada una pequeña cabeza de *K'awiil*, en “serpiente de madera” del VAS que está junto al ciempiés que arroja piedras o semillas o en Tres Perros Blancos ante el ojo en el K793 y en el K791 contemplando una pequeña serpiente. También es de destacar el papel relevante que tienen los *way* ciempiés, perro, luciérnaga y esqueletos como aquellos que adivinan, una alusión al gran poder que reside en el mundo de la muerte.

#### **4.4. HUMOR RITUAL**

Uno de los aspectos todavía desconocidos del *way* es su implicación en el humor ritual. Este comportamiento tan habitual en todas las civilizaciones fue explorado por Karl Taube (1989) en relación a los mayas, y señaló sus aspectos más destacables como las conocidas parejas del viejo libidinoso que manosea a la joven de pechos turgentes, a los monos araña que demuestran una cierta propensión a actuar del mismo modo, a lo que son payasos con trajes de red y labios prominentes y a sujetos con enormes narices.

De éstos hay dos: unas narices grotescas, onduladas e insertadas en trajes de animales y otras anormalmente largas con un color rojo en la punta. Estos “narizotas” tienen las mismas inclinaciones lujuriosas que los viejos y, efectivamente, así se puede comprobar en el K1549 (Figura 424) o en un vaso de procedencia desconocida perteneciente al Archivo fotográfico de Nicholas Helmuth con el número 359 (Figura 425), donde estas narices tienen evidentes connotaciones fálicas.





**Figura 424.** El K1549. El hombre con la enorme nariz baila a la vez que se acerca con su poderoso apéndice a una mujer, en realidad un hombre vestido de tal que también danza. Dos músicos acompañan el baile. Es de estilo *Ik'*.

Posteriormente, este mismo autor (Taube 2004: 159) añadió a personajes muy gordos, vestidos con piel de animal y con la misma afición por las jovencitas que el viejo o el mono araña. Asimiló, en cuanto a su significado, a éstos con el *way* Hombre/Muerte Glotona, por lo que ambos caracteres tienen de excesivos, el Hombre Glotón con respecto a la comida y la bebida, y las otras figuras, presentes en figuritas de Jaina, con otro exceso: la lujuria. Es decir, quedaba patente que estos personajes excesivos en sus actitudes e imagen estaban haciendo una referencia crítica, en clave de humor, al menos, a tres excesos en el comportamiento humano, y más en una sociedad maya tan proclive (al menos en sus expresiones externas) al equilibrio y la medida: la glotonería, la embriaguez y la lascivia.

Y el *way* está presente, bajo su imagen arquetípica, en situaciones muy similares, demostrando con ello que es un concepto susceptible de tener un papel muy importante en los episodios de humor ritual de la sociedad maya clásica. La razón reside en que son entidades que, cuando se relacionan o son las manifestaciones o causas de enfermedades, expresan el exceso y el comportamiento asocial, posiblemente porque conceptualmente pertenecen a ese territorio, porque los payasos rituales *way*, son de cuerpo animal. Y cuando vemos a los personajes vestidos con los pesados trajes de red que también son unas de sus manifestaciones, tienen rasgos simiescos o “picos de pato”.



**Figura 425.** El viejo con la nariz grande y ondulada. En esta imagen toca los pechos de una mujer. Archivo Helmuth número 359.

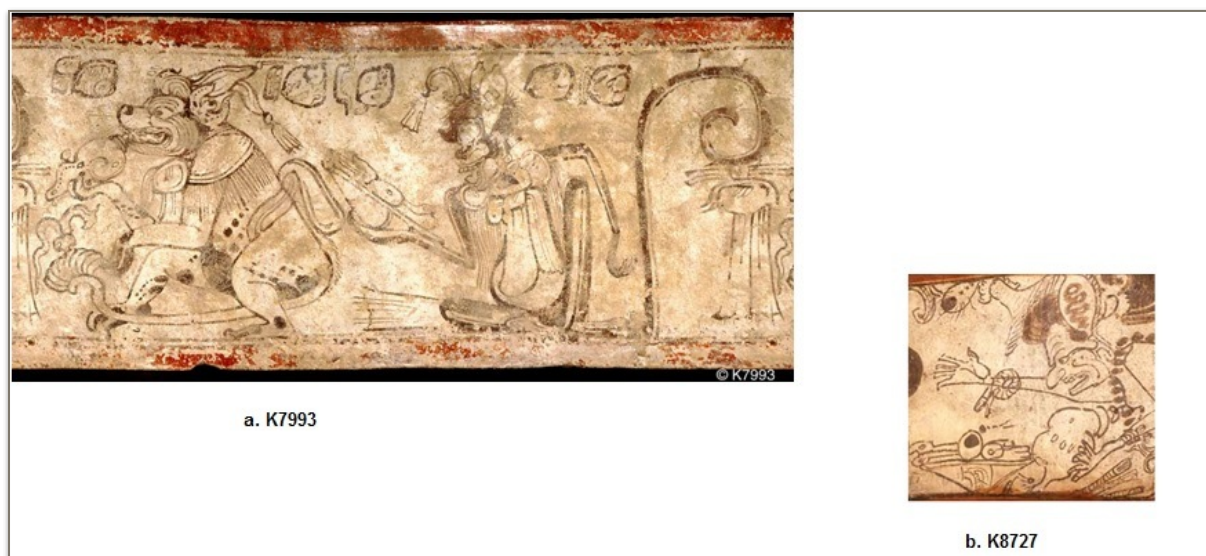
Es posible que fuera *pa* la palabra en maya del periodo Clásico para el payaso, y no aparece en las clausulas nominales de los *way*, por lo que parece evidente que ese tipo de comportamiento que combina humor con crítica era natural al concepto del *way*. Es decir, ellos no tenían que representarlo, lo eran, o lo podían ser en determinadas circunstancias. Este tipo de crítica en clave humor por parte del *way* tiene distintos matices, y en ellos es posible rastrear la burla a su posible patrón *Wuk/Ik' Si'ip*, a la lascivia y a los excesos en la bebida y la comida.

A continuación voy a mostrar cerámicas en los que hay *way* que están imitando el comportamiento excesivo en cuanto a aidez por la comida y un notable carácter irascible de *Wuk/Ik' Si'ip* cuando está en contextos del *way*, es decir, saliendo de Venado Serpiente y compartiendo narrativa con otros *way*. Tenemos esta actitud



muy bien representada en el K8727, y otra cerámica, la K7993 muestra a dos way con los que comparte escenas en otras piezas, que le están imitando (Figura 426). Se trata del Coatí Cola de Fuego que, gordo y medio cayéndose, intenta tocar la caracola del dios; y al Mono Araña se le reserva su actitud frente a la comida ya que el artista ha sabido plasmar muy bien la mueca de exceso y gula del simio.

Para completar este carácter carnavalesco, a ambos way se les han colocado adornos alusivos a ello: un pequeño sombrero en el caso del coatí (quizá una referencia al gran sombrero de paja que puede llevar el dios) y una borla en los cuernos del mono.



**Figura 426.** El humor del Coatí Cola de Fuego y del Mono Araña. a. En el K7993; b. *Wuk/Ik' Si'ip*, al que posiblemente estén ridiculizando, en una actitud muy similar, pero “en serio”, en el K8727.

Sin duda estamos ante una imagen a la que se ha querido dar un tono festivo y humorístico a partir de la actitud y los complementos de ambos way. Y es muy interesante comprobar que aún hoy en día ambos son considerados bufones rituales. El coatí, en los rituales agrícolas de Yucatán (Schlesinger 2001: 178), es el personaje cómico que danza y hace chistes. Se elige a quien lo va a representar en base a que es el “gracioso” del pueblo y, después de sus bailes y bromas, se sube a una ceiba recién cortada y tira frutas a los asistentes, imitando, por cierto, al mono, ya que es un tipo de diversión que estos hacen espontáneamente y no pueden hacer los coatíes que, aunque viven en los árboles, carecen de las manos hábiles de los monos para poder hacerlo.



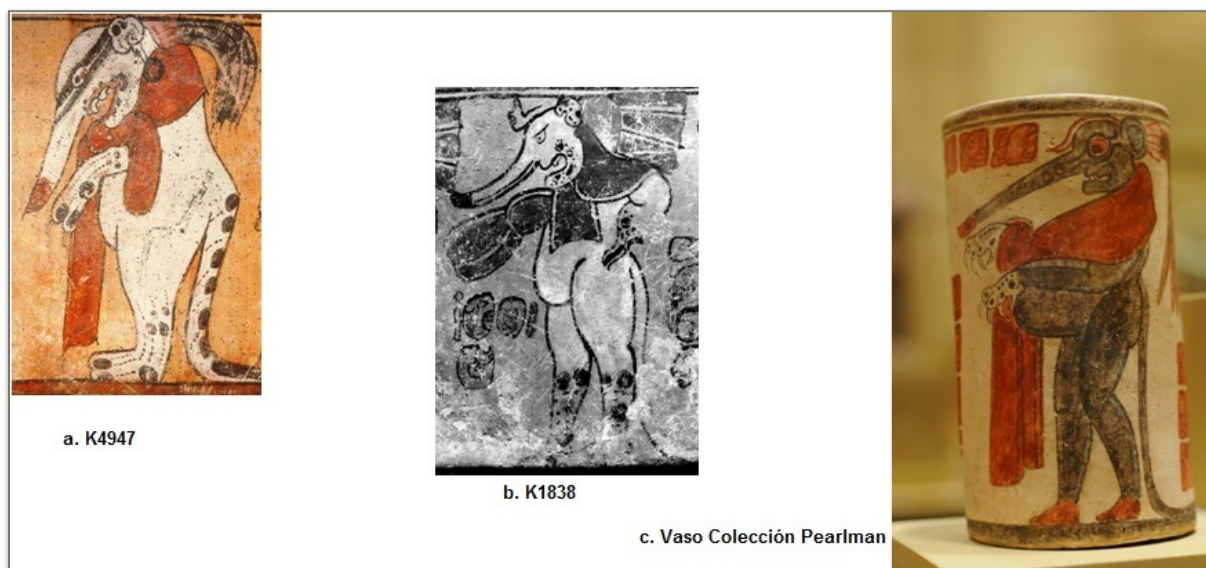
Ciertamente el mono es uno de los principales caracteres que se pueden encontrar actualmente en los carnavales de las Tierras Altas mayas (Bricker 1986), siempre haciendo gala de un comportamiento trasgresor, especialmente de matiz sexual, algo que, como en el caso del coatí, también puede rastrearse en la iconografía del Clásico. Resumiendo, el K7993 es una representación clara de humor trasgresor vinculado al way, y reúne algunas de sus principales características: crítica a la autoridad establecida y al exceso, en este caso de glotonería hacia la comida. El coatí parece imitar y burlarse del temible *Wuk/Ik' Si'ip*, y el Mono Araña se presenta excesivamente procaz con su alimento, una cuestión que se quiere reseñar de su personalidad y que en otros contextos alcanza al plano sexual.

Un detalle muy interesante de este vaso son los dibujos que tiene la piel del coatí, los mismos que tienen los pesados vestidos de animales que hemos visto reproduciendo sacrificios y bailes que podrían estar dentro de una misma actividad ritual que despliegan los animales way en estilo códice. Este tipo de adorno en sus pieles que se adivinan blancas, y que en la realidad no son de ese color<sup>154</sup>, las tienen, en ambos escenarios, el Coatí Cola de Fuego y el Tapir Jaguar. A ellos se les añade el Mono Araña en los vestidos de animal. Es decir, estos way están relacionados y, por esta razón, es posible que compartan también esa vertiente de humor ritual y de crítica a las divinidades que se adivina en el K7993.

Están presentes en un grupo de vasos de estilo *Ik'* donde el protagonista es un gran tapir blanco con una enorme y transgresora nariz de evidentes connotaciones fálicas. Hay tres ejemplos en los que este rasgo está muy acentuado (Figura 427). Para entender la presencia de este llamativo apéndice hay que referirse tanto a la figura del tapir como a la de otro way con muchos rasgos en común con él, Hombre/ Muerte Glotona, y a los otros personajes mencionados con estas narices, muy proclives a conductas sexuales poco apropiadas (ver Figuras 424 y 425).

---

<sup>154</sup> El tapir es de color grisáceo, y el coatí es de piel oscura. Aunque con las habituales reticencias a emplear narrativa del periodo colonial para interpretar el Clásico, no deja de ser curioso que a uno de los Abuelos Creadores del *Popol Vuh* se le conozca por los epítetos Gran Tapir Blanco y Gran Coatí Blanco.



**Figura 427.** El tapir de enorme nariz. a. En el K4947; b. Con los brazos en jarras y hablando, en el K1838; c. Exageradamente gordo y narigudo en un vaso perteneciente a la Colección Pearlman del Museo Chrysler, Norfolk, Virginia (foto de Juan José Llisterri).

Este way es la versión humana del exceso que representa el tapir, un animal que no para de comer y beber salvo para dormir, y que luce un cuerpo grueso y pesado como si fuera la versión animal del Glotón y, de hecho, pueden aparecer representados juntos (Figura 428c). La diferencia es que el tapir tiene un comportamiento mucho más agresivo, reflejando el componente salvaje de su figura. Por tanto, ambos way son manifestaciones del exceso, en el caso del Hombre Glotón, del exceso en la comida y la bebida.

Pero este way tiene también otra versión como ha señalado Taube (2004: 159): la de ser un personaje lujurioso en la línea de los viejos que manosean a jóvenes doncellas. Y es que hay ejemplos de figuritas de hombres gordos tocando los pechos de una mujer vestidos con piel de animal (*ibíd.* Fig. 73d), que, aunque no se especifique que se trate de este way, tienen unos rasgos y un vestido similares al de Muerte Glotona en el SG142 (Figura 428d). Esta faceta de exceso de lascivia de un personaje muy próximo o que podría ser Hombre/Muerte Glotona no está presente en el way Tapir Jaguar, pero sí en los personajes vestidos como tal en estilo *Ik'* (ir a Figura 427).

En algunos de ellos el tapir tiene una enorme nariz terminada en una punta de color rojo, que es idéntica a la del hombre que bailaba acercándose con una indudable lascivia a una mujer en el K1549 (Figura 424), una mujer que es un hombre vestido con un huipil. El protagonista de esta pieza teatral de tintes

grotescos recuerda al tapir por su enorme nariz, y es muy posible que se esté haciendo hincapié en este rasgo iconográfico para expresar un tipo de desmesura en el comportamiento sexual.

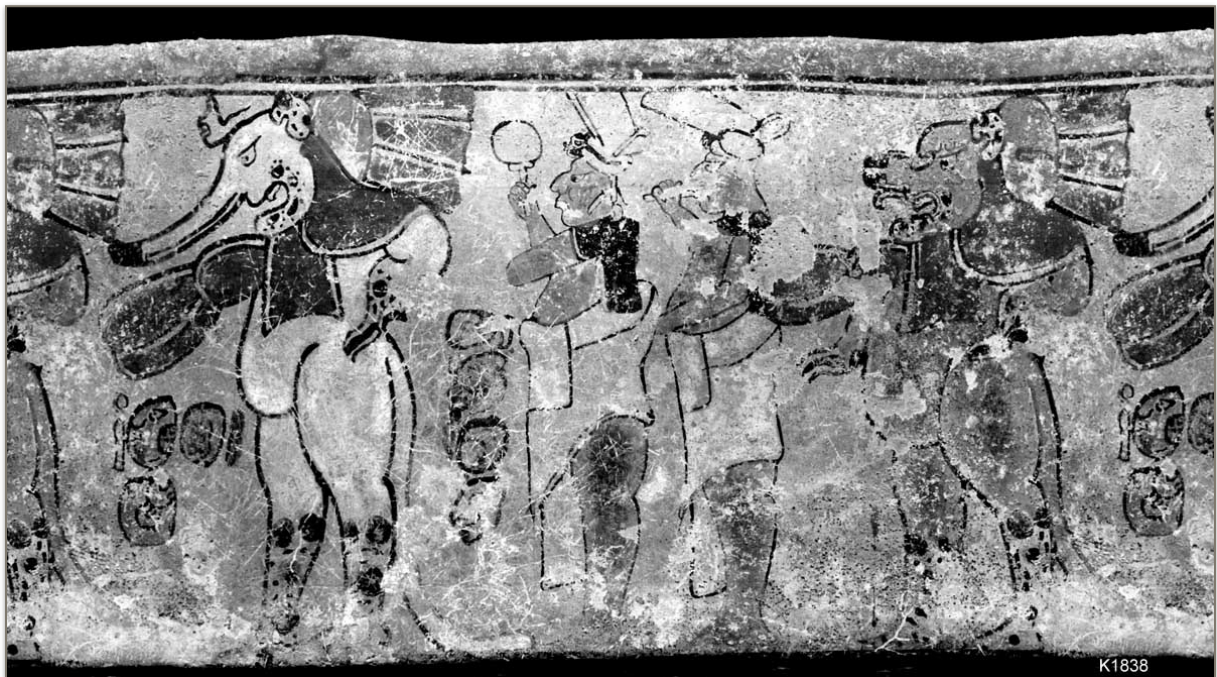


**Figura 428.** El Tapir Jaguar y el Hombre/Muerte Glotona. a. El Tapir Jaguar en el K5070; b. en el K7525, participando en un baile orquestado por un mono araña y en el que el jaguar está tirado, intentando apurar una última gota de alcohol; c. Junto al Hombre Glotón en el K927; d. El Hombre/Muerte Glotona vestido con una piel de animal en el SG142.

Y nadie mejor que el tapir para representarlo en el mundo animal, ya que es un animal con unos órganos sexuales enormes y muy visibles, y que son objeto de bromas y cuentos en la zona en la que habita. En la cerámica Clásica se veían resaltados (Figura 428b) o se le representaba desnudo (Figura 428a), algo poco habitual en el arte maya, por lo que no cabe duda que el tapir se tenía como un animal ideal para representar cuestiones sexuales. Si a ello le unimos su gran tamaño y su gran apetito (sólo deja de comer cuando duerme), no cabe duda de que era fácil que se erigiera como una imagen adecuada para representar un desmedido apetito sexual. Pienso que de ahí se derivó el representarlo con una nariz extremadamente alargada, una trompa que en el animal tapir, recuerda, y como cerrando el círculo de las similitudes visuales, a un pene de considerable tamaño.

Imágenes con el tapir de enorme nariz, la misma del personaje del K1549 se ven en los K1838 (Figura 429), K4947 (Figura 430) y en un vaso de la Colección Pearlman (Figura 431).





**Figura 429.** El K1838.

En ellos está acompañado del jaguar y del mono araña que parecen haber sido personajes que tenían un papel relevante en estas representaciones. Es de destacar la K1838 (Figura 429), que recoge una escena en clave teatral. Se ven los personajes secundarios que indican que se está ante una representación con un carácter sutilmente profano: músicos con sus tocados de tela anudadas en lo alto de la cabeza, uno de ellos tocando una maraca y otro un silbato, instrumento que no está por azar sino que imita el sonido del tapir, un silbido prolongado que no para de emitir mientras come. Son de destacar las poses dramáticas tanto del tapir de enorme nariz como del jaguar. Ambos tienen sus brazos en jarras y, especialmente el tapir, está en una actitud irritada y hablando en voz alta, casi se diría que declamando.



**Figura 430.** K4947. Además del tapir y el jaguar se representa un mono araña al que han vestido con el mismo traje blanco, pesado y con las manchas habituales, al que han añadido la oreja de venado

La presencia del mono araña en dos de los ejemplos no extraña porque tiene una personalidad trasgresora apta para el humor ritual en otros ejemplos. La del jaguar, que comparte escena teatral con el tapir en el K1838, puede residir en que es un personaje poderoso, y ya vimos como el poder puede ser objeto de burla en el K7993. Y aquí viene a colación otro rasgo iconográfico común a todas estas cerámicas: el excesivo tamaño de los personajes, especialmente notable en los hombres vestidos de tapir y mono de la Figura 431.





**Figura 431.** Vaso con el tapir y el mono. Museo Chrysler, Norfolk, Virginia. Foto de Juan José Llisterri. Es una iconografía explícitamente exagerada, con la nariz del tapir extremadamente larga y unos vientres tan hinchados que parecieran querer reflejar comportamientos que se insertan en la gula, en el exceso.

Son imágenes que quieren transmitir el exceso, el desequilibrio, a través de personajes muy corpulentos, semejantes al Hombre Glotón, cuya iconografía resalta el aspecto negativo de estas figuras excesivas. Es un exceso que, aunque externamente se refiera a la comida y la bebida, en el caso del tapir se amplía a su apetito sexual con su nariz fálica que llevan personajes en contextos de lujuria explícita, y que se afianza con los de por sí grandes órganos sexuales del tapir.

En conclusión, mi propuesta es que el Tapir Jaguar fue un personaje susceptible de encarnar a un bufón ritual, encargado de ridiculizar los comportamientos excesivos, especialmente los de tipo sexual. Y existe la posibilidad de que, por sus gestos de autoridad y crueldad y por la presencia del jaguar en las cerámicas, se estuviera aludiendo, también, a los abusos que comporta el poder. Representaciones de burla al poder se llevaban a cabo en el momento de la llegada española al área maya, tanto en Yucatán como en la zona tzeltal (Ruz 2010: 330).

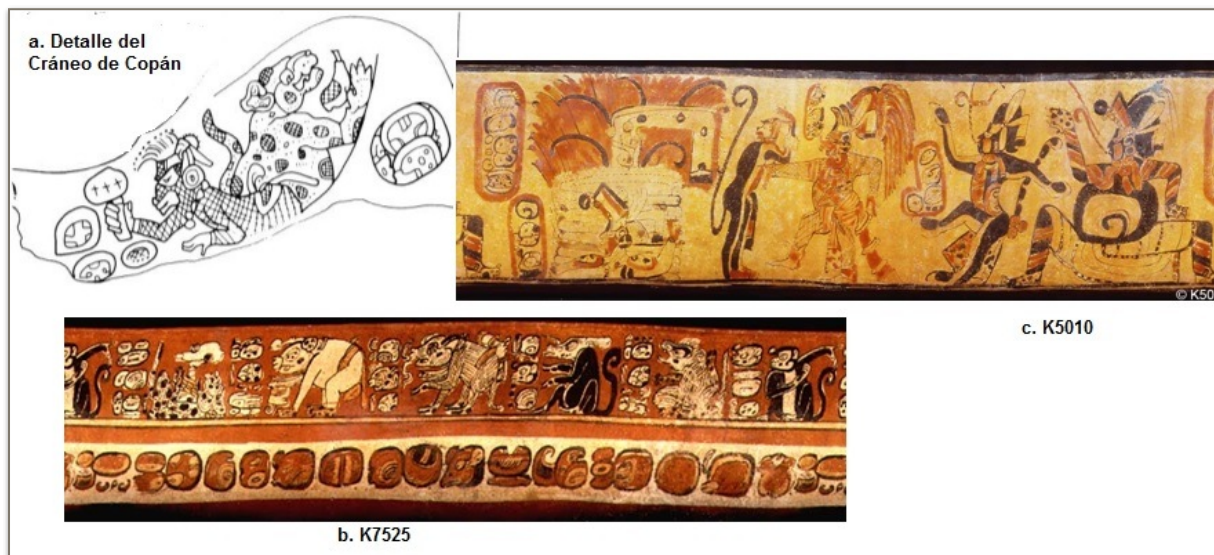


Añadiría que, a la vista de la iconografía vista en el K1838 es posible que se tratara de una representación dentro de un marco que trascendía el ritual profano de origen sagrado y se adentraba en el germen de la verdadera representación teatral, o, al menos, se acercaba a un grado de desacralización del tema representado que lo aproximaba a la crítica social envuelto en el ambiente permisivo puntual del humor ritual.

Finalmente hay ejemplos en los que se ve a los way interactuando con los payasos rituales, los personajes vestidos con un pesado traje hecho con tejido de red. El ejemplo más antiguo es el que aparece inciso en el cráneo de pecarí de la Tumba 1 de Copán. El contexto en el que se halló la pieza es del Clásico Temprano, pero la iconografía del cráneo es casi plenamente del Clásico Tardío. No se menciona la palabra way, pero tres de los caracteres responden a la imagen de éstos: Muerte Venado, el venado mono, y el jaguar del enema que es el que hace pareja con el payaso (Figura 432a). Sostiene la jeringa con pulque con toda probabilidad, y mantiene la misma expresión etílica del jaguar que hemos visto en el K7525 (Figura 432b). El payaso tiene una marca, un rasgo indicativo del matiz festivo y de representación “profana” que tiene esta pareja.

Esta escena demuestra la antigüedad del matiz de humor que tiene el way, aunque en este cráneo no se pueda determinar si el jaguar lo es. Pero no cabe duda de que existía un personaje con las características del way “jaguar del enema” en los albores del Clásico Tardío, y que la ingestión desmedida de alcohol que representa estaba vinculada a la fiesta con payasos rituales. Esto es algo que se intuye en el K7525 al que acabo de referirme y en el que el payaso es un mono araña, personaje que ya vimos era habitual en estos menesteres (Figura 432b).

Otro ejemplo en el que coinciden el payaso, esta vez con pico de pato, el mono, el jaguar y el alcohol es el K5010 (Figura 432c).



**Figura 432.** Los *pa* y el *way*. a. Fragmento del cráneo de Copán en el que el jaguar mira con avidez su jeringa y el payaso, de rasgos simiescos, toca una maraca; b. En el K7525 el mono araña introduce o anima al jaguar que yace en el suelo intentando apurar la jeringa; c. En el K5010 mientras un *way* surge de su bulto, baila grotesco el *pa* con pico de pato.

Junto al hombre con el traje de payaso y pico de pato hay un mono que mira a la escena más formal, mientras que cae borracho un sujeto vestido de mono y otro con manos y pies de jaguar abre tremendamente las piernas mientras su vientre aparece muy dilatado, con el color y el gancho que indican que personifica a Pelota de Hule en actitud de hacer de vientre.

Esta cerámica, como el cráneo de pecarí de la Tumba 1 de Copán, tiene una escena que se compone de un episodio de humor centrado en el alcohol y en sus consecuencias, con otro de tema más serio. En este vaso se trata del surgimiento de una entidad *way* (está el glifo) a partir de un enorme bulto coronado por una serpiente con plumas. Es un *way* de cuerpo humano y que, de momento, es único. Su clausula escrita se compone de un glifo que es el bulto estilizado, otro sin identificar, *u way*, y el caparazón de una tortuga. En el cráneo la escena principal era el ritual de la “atadura de la estela”.

Algo que invita a suponer que el humor ritual del *way* con los payasos formaba parte de un calendario ritual o era parte de rituales de diverso tipo. Y en ellos el alcohol y el comportamiento desordenado (parece, por los pocas imágenes que se conservan, que era de consecuencias escatológicas) que provoca su consumo; y parecen actores fijos, junto a los *pa*, el jaguar y el mono araña.

#### 4.5. REPRESENTACIONES DE ÍNDOLE POLÍTICO

Hemos visto que las representaciones humorísticas, aunque mantienen las referencias al entorno de lo sagrado, introducen variantes, como la burla y la crítica que los acerca a la representación teatral<sup>155</sup>. Pero hay otro grupo de cerámicas en las que el humor está ausente y utiliza el tema del *way* para la exaltación del gobernante y, sutilmente, legitimar su derecho al poder.

Los ejemplos son de estilo *Ik'*, y voy a mostrar los más relevantes para el tema del *way*<sup>156</sup>. En ellos se ven a las personas que hay en su interior, gracias a que emplearon un recurso visual bautizado como “rayos X” (Robicsek y Hales 1982: 22). Así vemos que el protagonista principal es siempre un hombre muy robusto y de rasgos duros que aparece en muchas otras cerámicas bailando o en escenas de corte y que ha sido identificado. Se le conocía como el Cacique Gordo, pero ya se ha leído su verdadero nombre: *Yajawte' K'inich*. Durante el tiempo que duró su gobierno, así como en el reinado anterior y sucesivo, Motul de San José desarrolló una cerámica de extraordinaria calidad artística en la que es posible detectar diferentes escuelas y temas representados, un hecho que fue interpretado como el reflejo de una etapa convulsa en la vida de *Ik'* (Reents-Budet 1994;Looper 2009; Velásquez 2009).

Sin entrar en disquisiciones políticas (para ello acudir a Foias y Emery 2012) es evidente que esa etapa muestra varios estilos y modos de abordar los temas presentes en cerámica. Ya hemos visto lo diferentes que pueden ser las gráciles figuras de los K791, K792, K793 y VAS, en comparación con los hombres vestidos de animales que he revisado en el apartado anterior. Lo mismo sucede con los vasos protagonizados por el “Cacique Gordo”, de factura mucho más rotunda, haciendo parangón con su figura rolliza. Y sin duda este *ajaw* tuvo una indudable predilección por el *way*. Tanta que parece haber recurrido al poder que reside en

---

<sup>155</sup> Me estoy refiriendo al uso de música y abanicos, de ayudantes, de actores principales y secundarios y de episodios en los que el *way*, o el carácter animal basado en su figura está declamando. Es el caso del tapir con sus brazos en jarras y, suponemos por su imponente figura, voz estentórea, del K1838.

<sup>156</sup> Tanto Velásquez (2009) como Tokovinine y Zender (2012) se han referido, desde diferentes perspectivas, a muchas de las cerámicas que analizo en este apartado, en el que me centro exclusivamente en su relación con el *way*. Remito a ellos para tener una visión más amplia de las cerámicas *Ik'* ya que ambos trabajos son excelentes para poder adentrarse en el contexto de Motul de San José.



ellos para sustentar el suyo, un poder que, y en vista de cómo lo utiliza, parece ser también una fuente de legitimación para acceder al cargo del *k'uhul ajaw*.

En estas danzas *Yajawte' K'inich* está relacionado con el jaguar y baila con personajes que aúnan el jaguar con el ciempiés o la serpiente. Sólo en una ocasión se enfunda el traje del sapo del nenúfar que, hay que decirlo, queda como un guante a su oronda figura. En esta ocasión no baila sino que realiza un ceremonia *joyaj* (Tokovinine y Zender 2012: 45). Volviendo a *Yajawte' K'inich* como *way jaguar*, hay dos cerámicas de excelente factura que sirven como ejemplos. En el K1439 (Figura 433) le vemos sentado en un trono que reproduce al *way* “jaguar arqueado”; se dirige a otro danzante vestido de jaguar ciempiés y que inclina su cabeza ante él.



**Figura 433.** K1439.

Este vaso está fechado en el 743 d.C. y en él están presentes, como *way* además del rey de *Ik'*, el sagrado señor de *Hix Wits* y un segundo del que se ha perdido nombre y Glifo Emblema (Tokovinine y Zender 2012: 52). La máscara<sup>157</sup> del Cacique Gordo, el abanico, el sirviente con las tiras ensangrentadas y el cortesano con un gran bouquet de flores emplazan esta imagen dentro de un tipo de representación con ecos, si bien tenues por su fuerte componente sagrado, del teatro de intencionalidad política, en el que se combina diálogo del rey (una

<sup>157</sup> Hay más ejemplos de danzas con este tipo de máscara que reproduce la cara de un individuo barbado en las que no hay alusiones al *way*, como en el K4606 o K6888 (Figura 436b).

cualidad de los reyes en Mesoamérica) y el baile. Es muy importante señalar que lleva una máscara completa de un individuo barbado, un dato que revela que está personificando a un ancestro que estaba sentado en el trono del jaguar que forma su cuerpo arqueado y que aparece en el K3395 con todo su significado: un jaguar arqueado que se asienta sobre un trono de huesos, uno de los asientos del poder del Inframundo.



**Figura 434.** Detalles del K1439. a. El personaje vestido de jaguar, con cara de esqueleto y un muñeco prendido en su cuerpo con la cabeza a medio cortar; b. El rostro, que combina al jaguar con un esqueleto (enmarcado); c. El way “jaguar arqueado” sobre un trono de huesos en el K3395; d. El K1652, uno de los ejemplos en que están próximos el esqueleto Muerte Fuego en el Centro como el “incitador” y el jaguar como el ejecutor.

*Yajawte' K'inich*, según esta escena, estaría encarnando no a un way, sino a un ancestro que está sentado sobre el way “jaguar arqueado”, cuyo cuerpo curvado reproduce este asiento. Es posible que ese ancestro fuera el primer propietario de ese way, cuyo poder reside en el Inframundo, tal como demuestra su posición en el trono de huesos del K3395. Los *ajaw tak* mayas se sentaban en tronos de piel de jaguar y puede que entre sus distintas referencias al poderío y lujo que representa este felino, esté la de que él puede ser un asiento de poder bajo la condición de way. El empeño de *Yajawte' K'inich* en rodearse de personajes vestidos de way en esta pieza emplaza todo su significado en este ambiente, que refleja el poder legitimador que podía tener la posesión de un way.

Así se ve que baila y mantiene un diálogo con un ciempiés con cuerpo de jaguar. El individuo en su interior inclina la cabeza en señal de sumisión ante el mayor rango del trono del jaguar. Está presente un segundo way que introduce un cuarto individuo con un gran penacho de flores y una máscara barbada. El traje del



way aún la figura del jaguar con la del esqueleto, posiblemente Muerte Fuego en el Centro con el que aparece en repetidas ocasiones (Figura 434b). Y, para abundar en el carácter letal de este carácter, lleva un muñeco prendido en el vestido con la cabeza medio desgajada, reproduciendo la forma en que atacan los jaguares, siempre y en primer lugar a la cabeza de sus presas.

Esta cerámica, y las que veremos a continuación sugieren que el “Cacique Gordo” dio un giro a los rituales del way emplazándolos en un contexto político. Y lo hace a través de reproducir su estatus de poder terrenal en un contexto de Inframundo, asimilándose a uno de los señores que lo gobiernan, probablemente un ancestro deificado que ocupó este trono porque estuvo legitimado para ello como poseedor de su way. Por tanto, *Yajawte' K'inich* utiliza parte de la narrativa vinculada al concepto del way para legitimar, por vía de su posesión y la descendencia, su derecho a sentarse en el trono.

Un enfoque diferente en cuanto a las relaciones del poder político con el way se ve en el K533 (Figura 435), donde *Yajawte' K'inich* se viste de way y se arroga el papel del ciempiés combinado con el jaguar, la imagen de una quimera extremadamente poderosa ya que ambos son letales depredadores.



**Figura 435.** K533. Museo de la Universidad de Princeton.

La posición de los pies de los dos actores principales —*Yajawte' K'inich* y el sagrado señor de *Hix Wtis* (Tokovinine y Zender 2012: 54)—, bien plantados sobre el suelo, indica que no se trata de un baile sino de un diálogo entre dos jaguar



ciempiés al que asisten dos actores secundarios. Dentro de estas criaturas hay un rango evidente, con la figura de *Yajawte' K'inich* de mayor tamaño y mirando hacia la izquierda. Incluso tiene un ojo en la frente de su vestido, detalle del que carece su interlocutor. Acompañan al “Cacique Gordo” un jaguar de menor tamaño y, por parte del otro jaguar ciempiés, un ave de pico ganchudo. Esta imagen demuestra que estas piezas de contenido way tenían momentos de diálogo, con actores principales y actores secundarios, y que estaban destinados a ensalzar el poder del señor maya a partir de su posesión o control sobre las entidades way. Algo que es posible ya que pertenecen al entorno del Inframundo, lugar donde, según estas representaciones teatrales, reside, en última instancia el control sobre la realidad de “estemundo”.

Es, por tanto, una visión ligeramente diferente de la presentada en el K1439, donde primaba la expresión del poder político terrenal a través de encarnar a un ancestro vinculado al poder del Inframundo. En el K533, en cambio, prima la legitimación de la autoridad basada en la fuerza. Porque *Yajawte' K'inich* se “mete en la piel”, posee en una palabra a un way de características tan letales como las que transmiten el jaguar y el ciempiés. Además, se sugiere sutilmente que es incluso un *primus inter pares* ya que le rinde pleitesía una entidad similar pero de menor tamaño.

Finalmente presento un ejemplo, el K3054 (Figura 436a), de los varios en los que el Cacique Gordo se enfundó en la piel del “sapo del nenúfar”, el orondo way que fue, sin duda, una personalidad dentro de los way. Como es habitual en las escenas con *Yajawte' K'inich* hay una situación de diálogo, acompañado del ruido de las maracas y, en este caso, de dos jóvenes, *Lady T'sam* y *Lady Ajk'uhuum* (Tokovinine y Zender 2012: 57), a las que vemos en otro de los vasos de diálogo, el K6888 (Figura 436b), en este caso con una máscara y un sombrero que recuerda vagamente al de los cazadores y de Muerte Venado.



**Figura 436.** K3054 y K6888. a. El K3054 con el Cacique Gordo enfundado en el traje del sapo conversando con un segundo individuo vestido con el mismo traje. Junto a ellos hay dos damas que hablan o cantan haciendo un gesto con las manos; b. El K6888 donde se ven a dos mujeres haciendo el mismo gesto con las manos pero con distinto huipil. Acompañan a una danza con dos enmascarados con el característico perfil de nariz prominente y barba. El que se puede ver completo lleva un sombrero hongo doble, similar al simple que pueden llevar cazadores, guerreros o Muerte Venado.

En este ejemplo los dos sapos están sentados como si fueran uno la imagen del otro, reproduciendo la imagen del way sapo, tiene la oreja con los tres puntos y presenta los ojos en negro, señal de que carece de ellos, reproduciendo una de las tres versiones que hay de este way, que puede tener unos ojos normales, en negro (ver Figura 434d) o con un *k'in*. Su interlocutor es *K'inich Lamaw Ek'*, futuro rey de Motul de San José, pero en esta fecha *baah ts'am*, “cabeza de trono”, sin duda un cargo muy relevante (*ibíd.* 45). Están llevando a cabo una ceremonia *joyaj* que Tokovinine y Zender (2012: 60) describen como un evento que implica parafernalia real delante de un espejo, rodeado de varios participantes y celebrado “a puerta cerrada”. La audiencia se supone restringida, salvo en el caso que se realice por *ajaw tak* de diferentes entidades políticas.

Los autores no incluyen información de su significado, pero no cabe duda de que es de índole política, posiblemente dinástica, por la presencia del *k'uhul ajaw* y su sucesor, y que *Yajawte' K'inich* utilizaba el fenómeno del way como una pieza más en su engranaje de legitimación política. También incide en el significado del “sapo del nenúfar” como un way relacionado con el poder y con alto estatus, algo sugerido por su iconografía de collares de piedras gruesas y por su presencia en contextos de la institución del *ajaw* (K6680).

En conclusión, considero que hay una apasionante gradación en las representaciones rituales a las que se puede acceder gracias, en gran medida, a estas cerámicas de estilo de *Ik'*, el nombre Clásico de Motul de San José. Por un lado están las que reproducen verdaderos momentos sagrados en el tema del *way*, en escenas de danzas, rituales de distinto tipo y sacrificios en los que se refleja el contacto entre el poseedor y su *way*. Por otro están las que se representan sin la intimidad en el contacto que transmitían las cerámicas anteriores, algo que me induce a pensar que reflejan una ritualidad enfocada a ser contemplada por una audiencia, a ser, en definitiva, un ritual público de carácter sagrado, mientras que el K791 y VAS, que he puesto como ejemplos, reproducen un ritual sagrado realizado en privado. Es una apreciación que implica que la cuestión de acceder al *way* se realizaba en privado, como una acción muy compleja y delicada que requería un cierto grado de recogimiento para poder ser llevada a cabo.

Se ha visto que el *way* tiene una serie de implicaciones de tipo político al estar su posesión vinculada al poder por diferentes vías. Las cerámicas presentadas demuestran que no cabe duda de que existieron danzas dedicadas a expresar ese poder y en las que se utilizaba toda la impactante parafernalia del *way*. Tienen un componente sagrado porque reflejan circunstancias vinculadas a otras realidades donde habitan seres como los *way* o los dioses. Pero la clave para entender que han dado un salto de lo sagrado privado a lo sagrado público es que están siendo representadas para un público, y ello es algo que se pone de manifiesto a través de las máscaras y el vestuario, ciertamente impresionante.

Es decir, se está ante un ritual sagrado que aunque ha perdido parte de esa sacralidad, todavía refleja el contacto entre dos realidades diferentes pero que conviven y se pueden conectar a través de la previa posesión de la entidad *way* y de unos rituales adecuados para ello. Se trata de un grupo de cerámicas bastante notable en cuanto a su número, reflejo de la aceptación que tuvieron las escenas representadas. En ellas el *way* sigue siendo el hilo conductor, pero ya ha perdido parte de ese carácter sombrío e insólito que lo hace tan especial. Aunque los trajes de animales son espectaculares por su tamaño, no cabe duda que están más próximos a lo que se consideran “disfraces”, a “ir vestido de”.



Sus actividades están centradas en los sacrificios humanos y en episodios de humor ritual<sup>158</sup>, siguiendo la temática en la que se desenvuelven estas entidades. Sin embargo considero que la existencia del episodio del Tapir Jaguar trasciende la sacralidad que pudieran tener las representaciones humorísticas y se adentra en la crítica social y política. Por este motivo considero que estos episodios con entidades que en origen fueron way ya son un embrión de la representación teatral, desvinculada de todo carácter sagrado, algo que la existencia de otras cerámicas, como la 1549 y K3463, con elementos similares y totalmente profanas, acaban confirmando.

A medio camino entre los rituales sagrados privados y públicos del way y estas piezas teatrales están los episodios que protagoniza el “Cacique Gordo”, que comparten la voluntad implícita de estar representando a otros seres y de hacerlo en espacios públicos como sugiere la parafernalia de ayudantes, diálogo y música. Pero se sigue sirviendo del componente sagrado del way aunque sea para legitimar su posición de poder, ya que eso es lo que sugieren las imágenes y la presencia de un actor de “nombre y apellidos” al que benefician estas representaciones. Y es que, a la vista de su legado, no cabe duda de que *Yajawte’ K’inich* tiene muchas posibilidades de ser considerado como el primer actor reconocido de la historia maya.

#### 4.6. ¿TEATRO?

Para finalizar voy a mostrar una última cerámica, muy fragmentada, pero de indudable belleza, que pertenece al Museo de la Universidad de Princeton (Figura 437). Presenta una narrativa del way en la frontera entre la representación teatral y un ritual way. Algo que demuestra los sutiles grados en los que se movía la temática del way durante el Clásico Tardío. Además de su importante papel en la forma de entender la realidad, el way podía ser utilizado con vistas a la legitimación política, la crítica social o, como parece ser en este caso, tener una cierta voluntad didáctica acerca de estas entidades.

---

<sup>158</sup> Es algo que es constante en otras culturas y en criaturas como los way, pertenecientes a un entorno salvaje y asocial, y que les convierte en entidades ideales para la crítica y el desenfreno en ocasiones puntuales y reguladas dentro de los calendarios rituales.



**Figura 437.** K5506. a. El vaso; b. Detalle del personaje con tocado de ave y ojos. Sostiene un perforador de hueso en sus manos (enmarcado); c. *Mok Chih* en el K2284.

En el vaso hay tres personajes: a la izquierda, una mujer con un tocado de nenúfar que mueve las manos introduciendo o acompañando el diálogo de dos hombres pintados y vestidos de una forma espectacular; el que queda en el medio de la imagen está maquillado en negro, con la zona maxilofacial en gris o azul. Habla, o canta porque se acompaña de una gran maraca, y su tocado y vestido pueden ayudar a identificarlo. En la cabeza lleva un gran hueso alargado, un fémur, decorado con uno de los grandes rosetones de tela o papel que aparecen siempre manchados de sangre y que indican que ha habido un autosacrificio o sacrificio previo, pero no letal, simplemente destinado a ofrecer gotas de sangre.

El way que lleva ese tipo de tocado es *Mok Chih*, por lo que tentativamente lo identificaremos como tal (Figura 437c). El vaso está perdido a la altura del resto de su atuendo, pero es posible adivinar que lleva sobre sus hombros una capa larga en tonos rojizos decorada con motivos en negro entre los que destacan los ojos sueltos, tan habituales en la iconografía del way. El siniestro *Sakwaysi* es el way que porta capas similares y es posible que este personaje tenga rasgos de él y de *Mok Chih*, ya que ambos son de la “familia *Akan*” y es habitual que haya personajes compuestos en los rituales en que se representa al way.

Su interlocutor lleva también un atuendo magnífico. Su tocado es de ave y reproduce la cabeza de una rapaz con un enorme ojo rojizo y que lleva un segundo ojo, esta vez ovalado, en el pico. También tiene un rosetón manchado de sangre prendido en el cabello y unas tiras de papel en lugar de su orejera, que sí que

conserva su interlocutor, evidencia de que va a derramar sangre de determinadas partes de su cuerpo, en principio de sus orejas. Una cascada de ojos sale de su tocado, afianzando aún más que está representando al ave *Koko*, way mortífero con especial vinculación con los ojos. El hombre tiene el cuerpo pintado de rojo y cubierto con una capa también en tonos rojos, adornada con más ojos. Está entreabierta y se puede ver que el sujeto está agarrando un hueso, un perforador ya que está afilado y lo sostiene a la altura de sus genitales, que están cubiertos con un segundo rosetón y largas tiras blancas salpicadas de sangre.

Por tanto es evidente que se está representando una escena en la que se enfrentan o dialogan dos way, pero que lo hacen en un contexto en el que hay música, diálogo o canto y baile, indicadores de un ritual sagrado de carácter público, cercano al teatro, aunque yo no lo calificaría como tal. Los sacrificios de sangre pueden alejarlo del contexto teatral, lo mismo que la temática sagrada de la representación en la que parece brillar por su ausencia toda connotación de legitimación política o de humor ritual porque ni el ave ni *Mok Chih* y *Sakwaysi* han aparecido en este tipo de narrativa. Al contrario, se han presentado como dos way muy vinculados con el sacrificio y el binomio muerte/enfermedad.



## 5. LAS RELACIONES DEL WAY



R5454

En los capítulos precedentes se ha estudiado la iconografía y los contextos del way. En este capítulo me voy a adentrar en las relaciones entre los personajes que han ido apareciendo a lo largo de las cerámicas mostradas y los way. Como se va a comprobar, éstas se dan con entidades ontológicas de tipo divino, o con semidioses del tipo de los héroes culturales. El análisis de los vínculos que se establecieron entre ellos permitirá abrir, en ocasiones, una ventana a su significado profundo.

Se va a comprobar que tienen vínculos con la mayoría de los dioses principales, aunque la naturaleza de esos vínculos varía de unos a otros, algo sobre lo que habrá espacio para reflexionar. Los Gemelos *Hun Ajaw* y *Yax Bahlam* también interactúan con el way, bien contemplando sus acciones, bien compartiendo con el way algunos de sus rasgos iconográficos. Es por ellos por los que voy a comenzar.

## **5.1. HUN AJAW Y YAX BAHLAM**

### **5.1.1. RITUALES A LOS QUE ASISTEN COMO ESPECTADORES**

El way mantiene contacto con los Gemelos del Clásico, que reciben el nombre de *Hun Ajaw* y *Yax Bahlam*. Brevemente diré que son fácilmente reconocibles por su juventud, por una banda de tela que llevan en la frente y por sus manchas en la piel: grandes lunares o manchas circulares negras *Hun Ajaw* y unos parches de piel de jaguar *Yax Bahlam*. Sus nombres se traducen, respectivamente, por “Uno Señor” y “Primer Jaguar”. Michael Coe (1989: 161-184) hizo un acertado análisis de ellos, proponiendo que son los antecedentes de los gemelos del *Popol Vuh Hunahpu* e *Ixbalamqué*, con los que comparten los mismos parentescos divinos que se expresan de forma literaria en el *Popol Vuh* y que Coe encontró en cerámicas del periodo Clásico.

Años más tarde Justin Kerr (2000) se fijó en la relación entre los Gemelos y ciertos way. Su propuesta era que *Ixbalamqué*, ya que estaba utilizando el nombre quiché de este gemelo en lugar del maya clásico de *Yax Bahlam*, se transformaba en *Mok Chih*, al que identifica como dios y no como way. Salvo este trabajo, nada más se ha publicado sobre la relación del way con los Gemelos. Pero el hecho es que sí que hay bastantes alusiones en cerámica entre unos y otros. En primer lugar

están todas aquellas en que los Gemelos ingirieren una sustancia a través de una espátula doblada o un tubo, a la vez que observan a los way. No hay ningún indicio que apunte si se trata de una situación en la que ellos están participando o si sólo están presentes, supervisándola. Para entender el sentido de este tipo de ritual es fundamental analizar el K3007 (Figura 438), un vaso que recoge lo que puede ser su sentido general, y que, aunque ajeno a la temática del way, reúne a muchas referencias que aparecen en las cerámicas con éstos.



**Figura 438.** K3007.

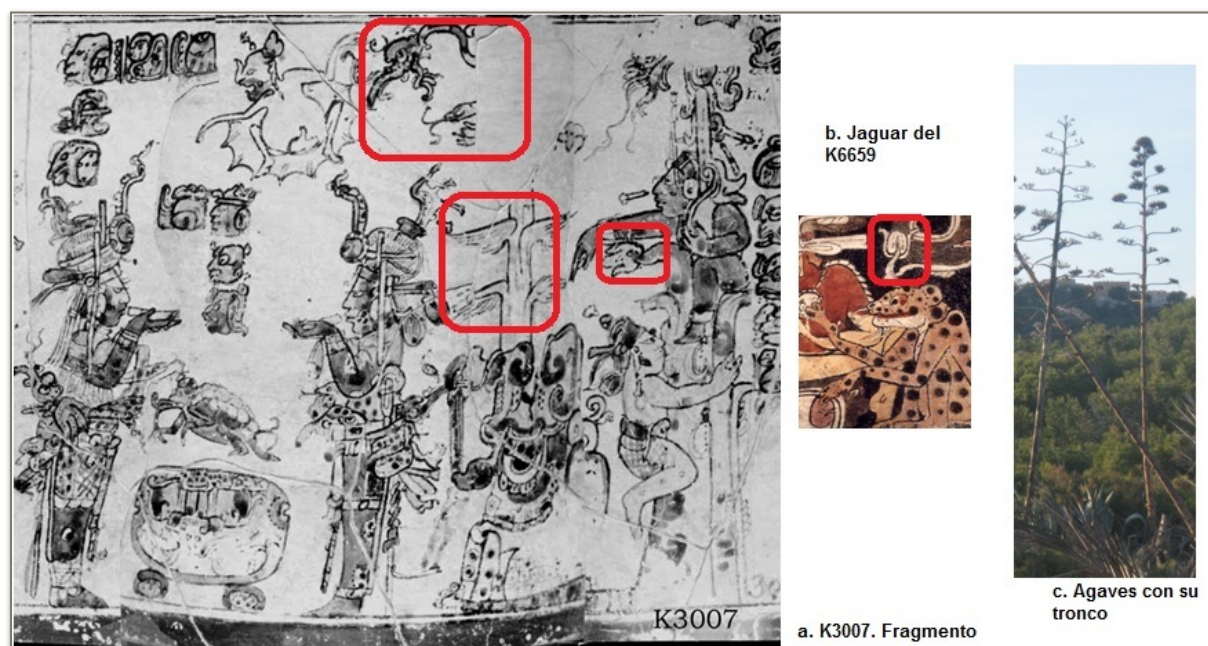
El vaso se compone de dos episodios, uno de ellos centrado en el momento en que los Gemelos ingieren una sustancia con una espátula o tubo a ambos lados de un altar. Junto a éste surgen dos árboles (Figura 439a), uno de ellos emerge de una gran cabeza *Pax*, que bien podría ser el tallo del agave que surge del centro de esta planta poco antes de que muera. Es una planta que, al final de su vida, le sale un tallo de ramas cortas y horizontales (Figura 439c) que indica, por un lado su muerte y, por otro, que ya se puede extraer la savia con la que se fabricará el pulque y que reside en el corazón de la planta, del que ha brotado ese esbelto tallo<sup>159</sup>. Como se ve, un ciclo muy complejo acerca de la muerte y la vida que hace posible una metáfora muy potente acerca de la necesidad de morir para renacer.

El otro árbol tiene las hojas idénticas a las que salen de la cabeza del “jaguar del nenúfar” (Figura 439b), por lo que es posible que se trate de esta planta tan emblemática de la iconografía maya. Pues bien, por esa planta suben o bajan los

<sup>159</sup> El agave se cultiva también por la fibra textil de sus hojas, la pita. El zumo azucarado extraído de la savia del tallo floral se fermenta para producir el pulque. Esta savia también se destila para obtener el mezcal.



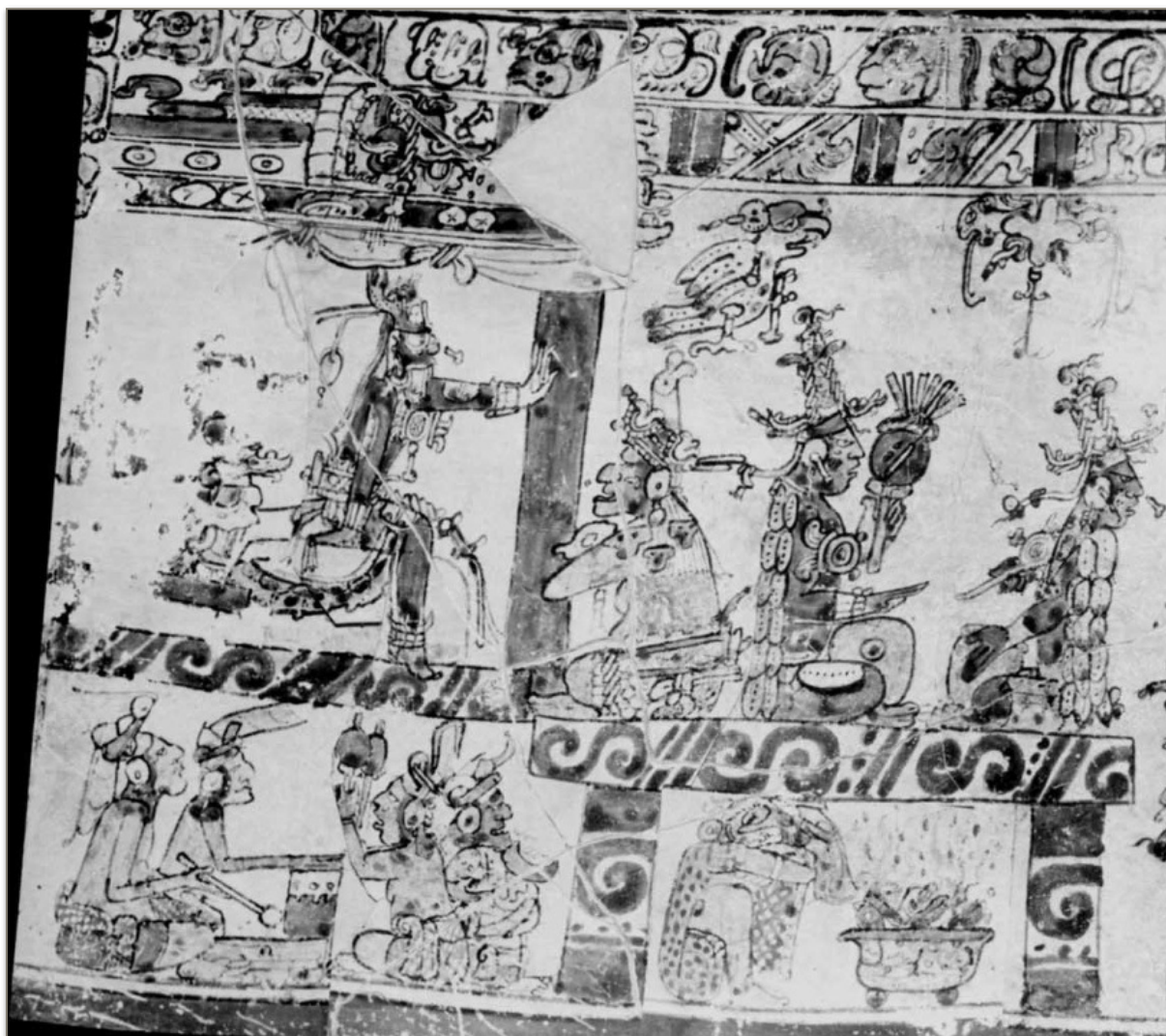
Gemelos, reconocibles por sus manchas corporales (Figura 439a), indicando que, a través de ella, es posible ponerse en contacto con otras realidades.



**Figura 439.** Fragmento del K3007 con los Gemelos. a. El fragmento con los hermanos ante un altar con patas y junto a un árbol *Pax*, un agave quizá, sobre el que está un ave con los rasgos del *way Koko*; b. El jaguar del K6659 con la misma planta que se ve en el segundo árbol por el que transitan los Gemelos; c. Unos agaves con el tronco ya crecido. Nótese que es muy similar al árbol *Pax*.

Junto a esta escena (Figura 440) hay otra que sucede sobre las nubes, ya que las bancadas están con el signo *muyal*, “nube”. Una escena con el protagonismo del Dios *Pax*, que recibe al Dios N con una caracola bajo la barbilla, mientras dos jóvenes hacen sonar la música con un tambor y una maraca y sostienen una jeringa. Miran hacia la escena que discurre junto al altar. Bajo ese palacio hay un grupo de dioses viejos tocando música y un sapo ante un brasero.

Varios seres sobrevuelan el conjunto de las dos escenas recogidas en este vaso: un búho, un ratón con cuerpo de estrella, *ek'*, una luciérnaga (aunque también parece tener rasgos de armadillo o tortuga) y, sobrevolando todo ello, un murciélago con las alas extendidas junto al que asoma la cabeza de un pájaro idéntica a la del *way Koko* [?]. Todos estos pequeños animales, a excepción del ave, sobrevuelan las escenas en las que los Gemelos abordan el inicio de rituales en los que se tienen que adentrar en realidades diferentes a la suya, como puede ser la del *way*.



**Figura 440.** Fragmento del K3007 mostrando el episodio que sucede en el “cielo”.

El ratón, el murciélago y la luciérnaga son animales que simbolizan muy bien la transición entre una y otra realidad, son la imagen adecuada para situaciones liminales: la luciérnaga centellea en la transición entre el día y la noche, y el murciélago y el ratón son muy semejantes, casi una misma criatura que, si tiene alas vuela y se interna en las cavernas o vive en los árboles; mientras que el ratón, sin ellas, vive bajo o sobre la tierra. De hecho entre muchos grupos mayas contemporáneos se considera que son un solo animal, que se cambia de uno en el otro según las horas del día (Schlesinger 2001: 176). Por tanto es evidente que este ritual incluye el tránsito entre mundos/realidades diferentes, y la sustancia que se emplea para ello es un polvo o pasta que se ingiere a través de una espátula o un tubo. Afortunadamente existen en el registro arqueológico las espátulas (aunque de piedra dura), los tubos de hueso (Figura 441c) y las pequeñas ollas que a veces aparecen junto a ellas. La escritura en algunos de ellos indica que contienen *ma[h]y*,



“tabaco” (ver Figura 5), cuya nicotina en tiempos prehispánicos era mucho más potente que la de la especie de tabaco que se cultiva en la actualidad<sup>160</sup>, quizá mezclada con algún otro principio como la cal, para potenciar los efectos deseados, y que es posible que provocara las alucinaciones y estados de conciencia alterados necesarios en estas situaciones liminales.

Con las imágenes del K3007 presentes voy a mostrar el K1490, un vaso de la colección Kislak de la Biblioteca del Congreso en Washington DC (Figura 441).



**Figura 441.** K1490 y los Gemelos. a. El vaso; b, Detalle de los Gemelos con las espátulas en la boca; c. Pequeños tubos de hueso tallados.

En él *Hun Ajaw* y *Yax Bahlam* están ejecutando el mismo tipo de ritual visto en el K3007, aunque está ausente el altar. En pie, quietos, observan la escena que tiene lugar ante ellos, una escena que se centra en el sacrificio por decapitación y en la que intervienen una serie de *way* con funciones de sacrificadores: *Sakwaysi* con su capa larga, una versión humana del murciélago, otro murciélago que es un vestido completo de este animal del que asoman unos pies humanos, *Akan* que se decapita con una capa de plumas y Uno Muerte. Lo que interesa en este apartado es la acción de los Gemelos y que aparecen los mismos animales sobrevolando todo el proceso a excepción del jaguar: el ratón, el murciélago y el insecto que identifiqué como luciérnaga. No están las aves, pero hay que señalar que *Akan* está vestido como un ave. Es un vaso que sugiere la asistencia de los Gemelos a un ritual *way*, en este caso de sacrificio, a través del estado al que conduce la ingesta de tabaco.

<sup>160</sup> Para entender el papel del tabaco en la sociedad prehispánica, y especialmente en la maya, es sumamente interesante acudir a *Smocking Gods*, de Francis Robicsek (1978).



Un plato de estilo códice (Figura 442)<sup>161</sup> recoge a uno de los Gemelos, la ingesta de tabaco y el desarrollo de una escena con way presentes.

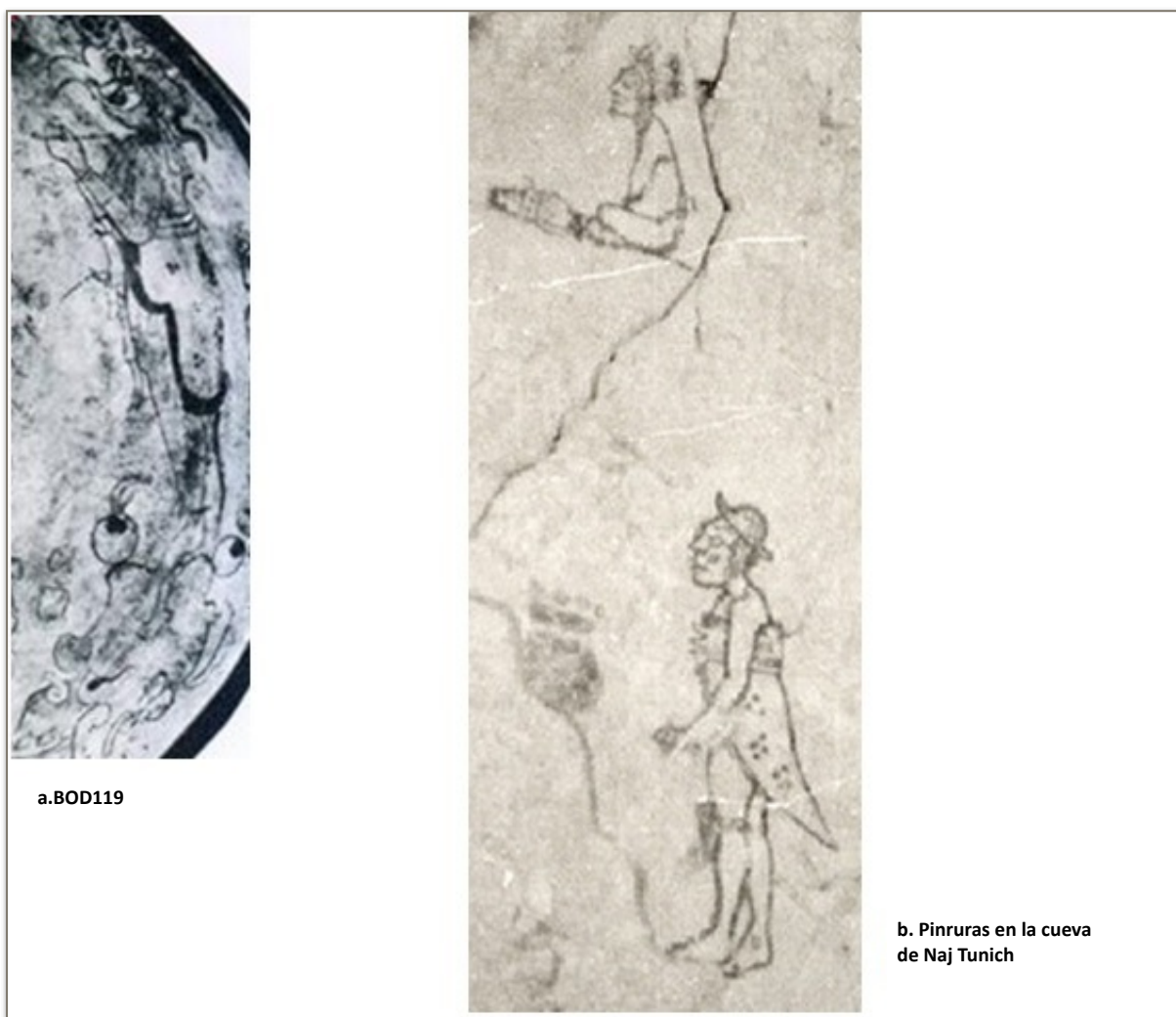


**Figura 442.** Plato estilo códice (Robicsek y Hales 1981: Fig. 119). Se ha enmarcado el Gemelo que está en pie sobre una gran cabeza monstruosa. También el perforador clavado en el esqueleto, indicativo del autosacrificio de los genitales en conjunción con este tipo de danzas visto en muchas cerámicas con el way (K791, VAS).

Este plato reúne a una serie de personajes way bastante poco usuales. Comencemos por el que realiza la acción de los Gemelos, que lleva una falda larga como la que lleva un *Hun Ajaw* (Figura 443b), representado en la cueva de *Naj Tunich* (Stone 1991), pero con tocado de pájaro, oreja de jaguar y, sobre ella, una “postiza” de venado. Descansa sobre una cabeza esquelética con ojos en la frente, de cuya boca sale un tallo de nenúfar que agarra una figura semirecostada, flácida, moribunda que recuerda al Hombre Glotón.

---

<sup>161</sup> No está en el catálogo de Kerr, sino que se encuentra en *The Maya Book of the Dead*, por lo que se la localiza por las siglas BOD del libro de Robicsek y Hales (1981) y el número 119 que ocupa dentro del mismo.



**Figura 443.** La acción del BOD 119 se sitúa en una cueva.  
a. El sujeto con la espátula que lleva el mismo vestido que el personaje dibujado en la cueva de *Naj Tunich*; b. Este último personaje en las paredes de *Naj Tunich*. Sobre este último se ve a un anciano, sentado, y con una caracola.

A la izquierda del plato hay otro personaje con falda de jaguar y un cinturón hecho con hojas de agave, como se observaba en el *Akan* del VAS. Tiene cuernos de venado, oreja en forma de concha con una oreja falsa de venado. Está en una pose muy contorsionada, que revela una danza particularmente intensa, quizá de las que induce al trance y a la entrada en otra realidad. No tiene texto adjunto. Al cuello lleva el collar de ojos con la jarra *akbal*. Junto a él, un poco elevado, se retuerce de dolor o siguiendo una danza extática un tercer personaje de cuerpo medio esquelético, con un gran perforador clavado en sus genitales, agarrándose, como el *Akan* del K1230, de su pelo largo recogido en una trenza, mientras que con la mano derecha sostiene un bulto ceremonial. Como se puede observar, es una escena con

personajes que no se asemejan a los way “convencionales”. Es una escena cuya temática recoge la asistencia al suceso (lo que es una noción muy arraigada en el pensamiento maya ya que vemos a dioses y a gobernantes que “ven”, supervisan, distintas escenas en las que no participan activamente), por parte de un sujeto que aún rasgos de los Gemelos con su identificación como way en el texto.

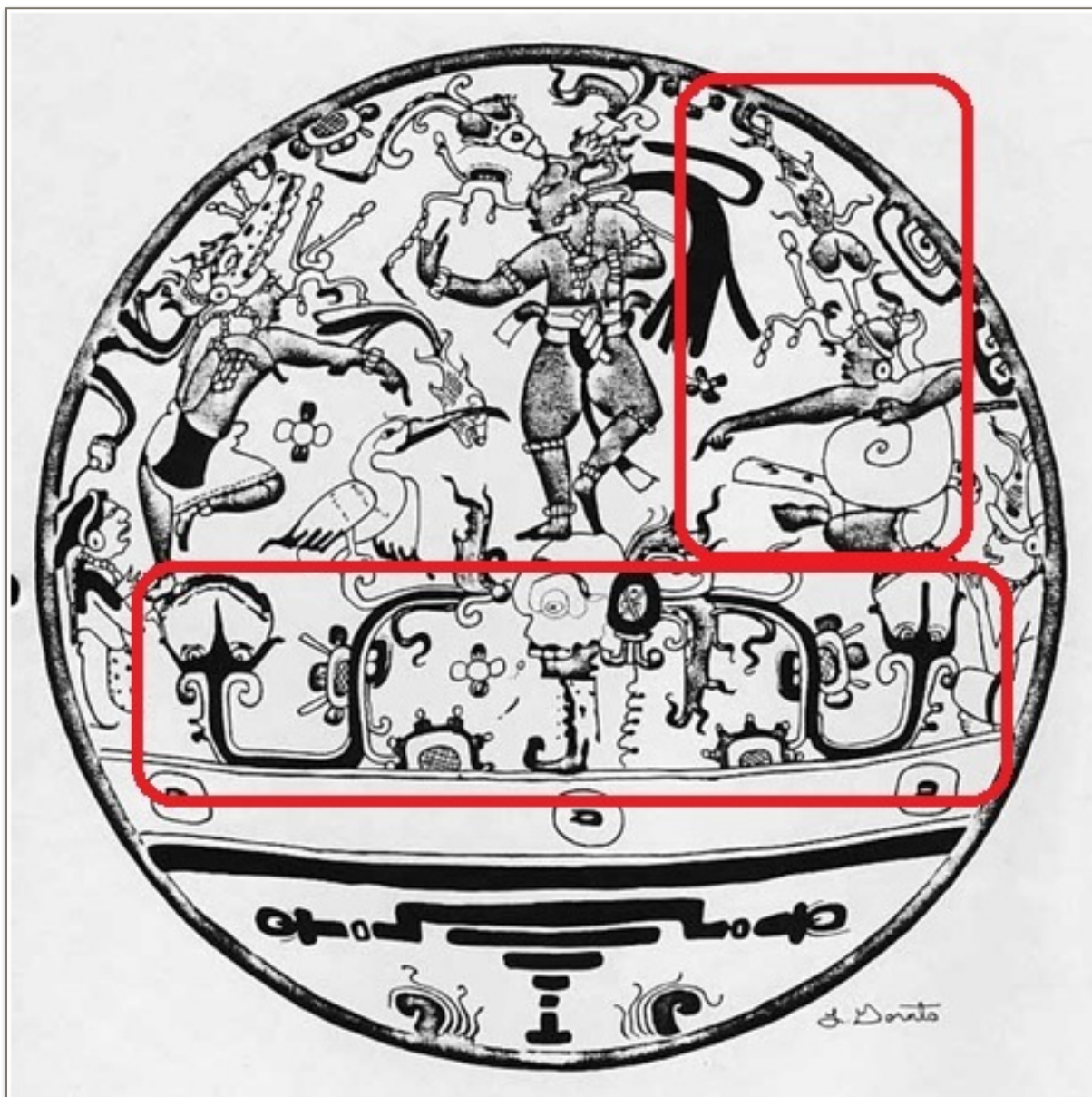
Otro ejemplo más de este tipo de rituales con la asistencia de uno de los Gemelos lo encontramos en el K8654 (Figura 444), un cuenco con tapa de factura un tanto pobre, pero que mantiene la temática y permite reconocer a los personajes que han ido apareciendo a lo largo de estas páginas.



**Figura 444.** K8654.

En este ejemplo aparece un nuevo protagonista, y, además, por partida doble. Se trata de una de las muchas versiones del Dios N, el que aparece dentro de un caracol, y que, en el plato K3650 (Figura 445), emerge como habitante de las aguas de un cenote en el que también vive el “monstruo del nenúfar”, y que acaba de aparecer en la cerámica anterior, el BOD 119. Por tanto, no cabe duda de que el entorno de este esqueleto del que brotan nenúfares es el escenario de algunos de los rituales en los que los Gemelos supervisan situaciones way, a las que es probable que accedan ingiriendo tabaco, como de un paso ritual previo al contacto. La escena del K8654 también sucede sobre el “monstruo del nenúfar” que ocupa la base exterior del cuenco. El dios dentro de su caracola lleva una antorcha mientras señala, imperativamente, con su mano a *Hun Ajaw* que está vertiendo un líquido de una olla de la que salen dos serpientes.





**Figura 445.** K3650. Se ha señalado al Dios N dentro de su caracola: tiene el tocado del “sapo del nenúfar”, y hace el mismo gesto imperativo que se ve en el K8654. También se ha enmarcado al “monstruo del nenúfar” sobre el que baila el Dios del Maíz.

En una cerámica estucada del Entierro 160 de Tikal del Clásico Temprano (Figura 446b) el dios solar sale de bucear llevando en la mano una olla *akbal* formada por dos serpientes. En este contexto el icono de la jarra y las serpientes adquiere un significado relativo a las aguas del cenote u océano. Lo que interesa aquí es que es idéntica a la jarra que lleva *Hun Ajaw* en el K8654 (Figura 446a).



**Figura 446.** La olla *akbal* de tamaño medio con serpientes. a. Fragmento del K8654 donde *Hun Ajaw* (reconocible por sus manchas negras) vierte el contenido de la jarra a instancias del Dios N que está largando su mano en actitud de pedir. Se ve también la cabeza del “monstruo del nenúfar” que recorre toda la base del cuenco; b. Cerámica hallada en el Entierro 160 con la misma olla *akbal* con serpientes.

Otra escena recoge al mismo dios en su caracola (Figura 447), con la antorcha y haciendo el mismo gesto de ordenar o pedir, en esta ocasión a *Yax Bahlam*, con sus manchas de jaguar en la boca, que está acercando la cánula o espátula a la boca, mientras que *Akan*, al que se reconoce por las marcas del *kimi*, alza una gran antorcha de la que sale humo y fuego.



**Figura 447.** Fragmento del K8654 con *Akan* agarrando una antorcha, *Yax Bahlam* con la espátula, y un segundo Dios N en su concha con otra antorcha, cuya mano se adivina en un extremo (para ver el resto del cuerpo acudir a Figura 444).

Es una nueva versión o un episodio diferente de la interacción entre los Gemelos y el way, un sentido que se nos escapa por carecer de otros ejemplos con los que comparar, pero que incluye como personalidad principal a un Dios N, en este caso la versión del dios que vive en su caracola, al parecer en el fondo de un cenote de connotaciones míticas porque en su fondo está el esqueleto del que brotan los nenúfares y sobre el que baila el Dios del Maíz en el K3650, o es vestido por jóvenes antes de resucitar.

En el K8654 también vemos la importancia de verter un líquido a la tierra. Este líquido podría ser agua virgen ya que, en muchos rituales mayas contemporáneos, por ejemplo de los chortís (Girard 1962: 155), ésta se vierte a la tierra, obteniéndose previamente de las cuevas o del rocío, un agua que proviene de ambientes oscuros y que, en este ejemplo, está en una olla con el icono de “oscuridad”. También muestra la importancia fundamental del fuego en estos momentos rituales, un fuego vinculado a *Yax Bahlam* y *Akan* como un imperativo del Dios N en su concha, mientras que *Hun Ajaw* lo está con el agua. La relación del fuego con *Yax Bahlam*, *Akan* y la temática del way es otra de la narrativa que recoge la vinculación de los Gemelos con el way.

### 5.1.2. YAX BAHLAM, EL FUEGO Y EL WAY

En dos ocasiones vemos a un hombre con los rasgos iconográficos de *Yax Bahlam* dentro de una gran llamarada. El texto, mal preservado en ambos ejemplos, incluye la palabra *k'ahk'*, “fuego”, pero no aparece el glifo T539, ni el nombre del posible *Yax Bahlam*. Grube y Nahm, (1994) sin embargo, lo incluyeron como way bautizándolo como “Hombre de Fuego”. La posibilidad es que sea un avatar en forma de fuego de *Yax Bahlam* y que hayan obviado el vocablo way; o que no sea un way. El caso es que la relación con el fuego es de carácter íntimo porque él parece encarnar su esencia.

En el K5112 (Figura 448) parece prolongar el vínculo que tenía con *Akan* en el K8654 a través del fuego porque el way lleva una antorcha en la mano y una jarra *akbal* en la otra. Es muy difícil determinar las características de este vínculo pero está en relación con el autosacrificio de *Akan* que es el tema principal de la cerámica.



Se demuestra, una vez más que el sacrificio, el fuego y la sangre, así como el pulque (ahí está la presencia de *Akan*), son fundamentales en el tema del way.



**Figura 448.** K5112. *Akan* lleva la antorcha y la jarra *akbal*, mientras baila dispuesto a prender fuego a su cabeza. *Yax Bahlam*, con sus manchas de jaguar en la boca, está dentro del way Fuego y con su gesto parecer instigar a la acción de *Akan*.

En el K3831 (Figura 449) *Yax Bahlam* vuelve a estar dentro de una gran llamarada, como en el K5112, y, como en ese vaso, no recibe el nombre de *Yax Bahlam*, sino el de Fuego, acompañado de una cabeza sin lectura. Pero se reconocen sus rasgos en su juventud, los parches de jaguar en boca, brazo y pierna y en la cinta en la cabeza. Con su mano derecha indica, quizá, acción.



**Figura 449.** K3831.



Está junto a un way jaguar y un segundo way esqueleto que combina los cuernos de Muerte Venado con el peinado y la llamarada, esta vez incipiente, de Muerte en el Centro/Corazón. En este vaso se está primando su palabra, por medio de un icono inusual, una gran vírgula que sale de su boca y el ofrecimiento de una pequeña olla. Tanto la presencia del jaguar como la preeminencia del esqueleto con su olla, sugieren que se trata de un vaso en el que se está haciendo referencia a la muerte, y en la que *Yax Bahlam*, o mejor dicho, una parte de su esencia, tiene la connotación negativa que puede tener el fuego en estos contextos, lo mismo que sucedía en el vaso anterior, en el que el aspecto negativo estaba centrado en la muerte por suicidio ritual de *Akan*.

Finalmente podría estar representado un avatar del Gemelo en el K1256 (Figura 450). No presenta sus habituales parches de jaguar, pero, a cambio, lleva la banda en la cabeza. Su nombre, como en el de los dos ejemplos anteriores, es único. Lo que llama la atención, y que podría indicar que tiene alguna relación con los Gemelos (además de la banda en la cabeza y su juventud), es que tiene la espátula en la mano. Este detalle, junto con el pedaleo que presenta y que denotan una danza o movimiento intenso, estarían indicando la toma de contacto con la realidad way que se ha visto en otras cerámicas en forma de bailes intensos y pulque.



**Figura 450.** Fragmento del K1256 donde se observa a un individuo con una cinta en la cabeza y una espátula en la mano. Es una versión del way Fuego. Junto a él un segundo sujeto con la banda en la cabeza dentro de un círculo de agua y rodeado de peces. Es el way “hombre en agua” (Grube y Nahm 1994).

### 5.1.3. HUN AJAW Y YAX BAHLAM INTERACTUANDO CON EL WAY

En dos cerámicas vemos a uno u otro Gemelo interactuando con los way. Es una relación distinta de la que se ha visto en los fuegos con el cuerpo de un joven con los rasgos de *Yax Bahlam* pero que no recibe ese nombre, por lo que su identificación tiene un fuerte componente especulativo. También son diferentes a su actitud presencial en rituales way.

En la primera de ellas, la K793 (Figura 451a) se reúnen tres parejas de personajes en los que es evidente que se trata de hombres con tocados de way, salvo en el caso de nuestro Gemelo y un escriba (Figura 451b) que manipula una serpiente y que es su pareja en este cuenco en que la adivinación y el predecir el futuro es el tema principal. *Yax Bahlam* está de perfil, a la izquierda, con las manchas de jaguar en la boca y una compleja cinta en la cabeza en la que hay estampado un ojo con proyección. Por su posición a la izquierda y de perfil frente al escriba tiene el rango inferior de la pareja.



**Figura 451.** *Yax Bahlam* en el K793. a. El cuenco; b. Fragmento en el que aparece *Yax Bahlam* junto con el escriba y la serpiente.

Ambos miran al suelo y *Yax Bahlam* ejecuta un movimiento con las manos. Su interlocutor es un escriba al que se reconoce como tal por su tocado, en el que se han insertado unos pinceles. Entre esta escena y la anterior hay un signo que es un gancho dentro de un elemento circular, a su vez, punteado. El gancho dentro del



elemento circular tiene la lectura silábica *mu*<sup>162</sup> (Macri y Vail 2009: 248), aunque desconozco cuál es la del círculo de puntos añadido. Lo interesante desde el punto de vista de la iconografía es que está manipulando, y casi dejándose abrazar, por una serpiente cuya cola acaba en un *K'awiil* con fuego. Este tipo de juego ritual con la serpiente se repite en el VAS donde está siendo alzada por un individuo en éxtasis con pantalones de piel de serpiente (ir a Figura 423b), y podría estar indicando el valor de las serpientes en rituales adivinatorios o propiciatorios. La presencia de *Yax Bahlam* es un testimonio de su papel como especialista en estos menesteres, algo que comparten sus herederos quichés en el *Popol Vuh*.

En el K4548 (Figura 452) se observa a *Itzamnaaj*, en su trono, alargando la mano hacia un coatí, reconocible por su oreja dentada. Es un animal muy vinculado a este dios, junto con el zorro, como veremos en el apartado acerca de la relación de este dios con los way.

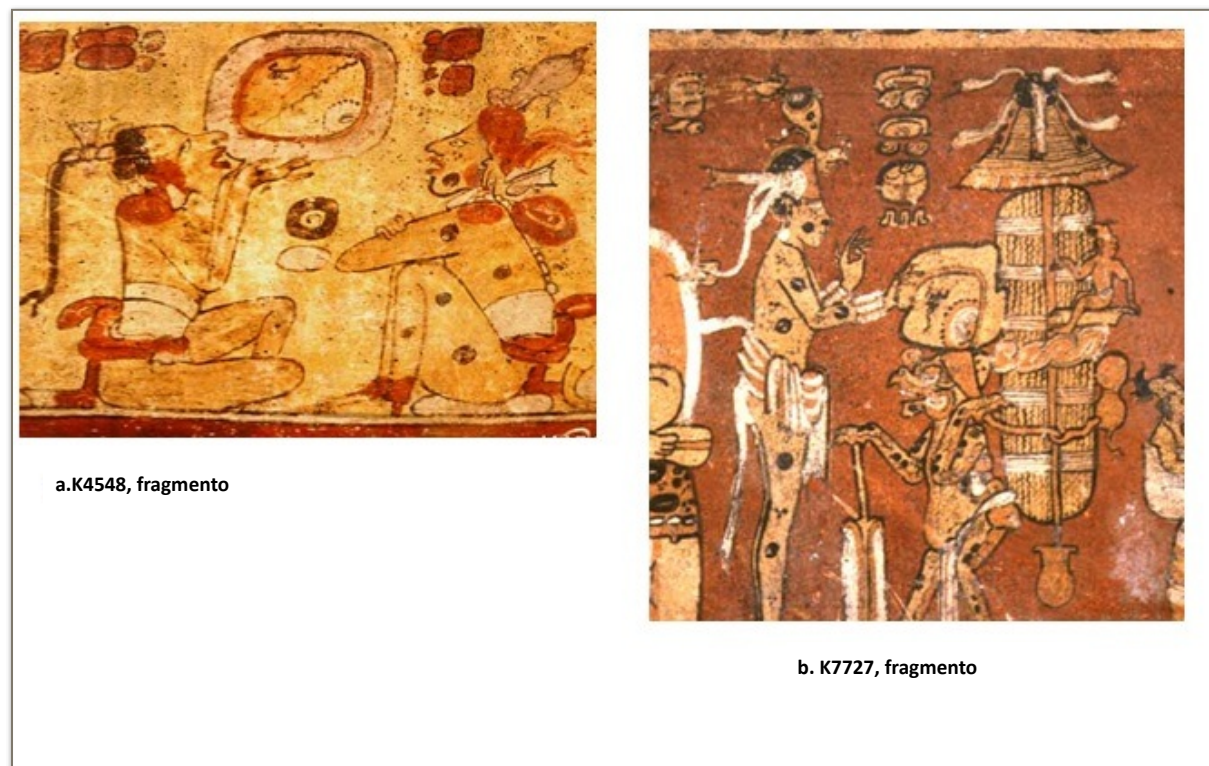


**Figura 452.** K4548.

La siguiente escena vuelve a recoger a dos individuos sentados (Figura 453a), conversando. Uno de ellos es *Hun Ajaw* con sus manchas negras, y el otro es una versión de *Akan*, al que se reconoce por su pelo negro, largo y trenzado, y, por el color rojizo de la nuca y parte inferior de la cabeza, el lugar donde él se da el tajo. *Hun Ajaw* está sentado sobre un pequeño cojín, al contrario que *Akan* que lo hace directamente sobre el suelo, un detalle que denota rango. Lleva en la cabeza un extraño elemento, difícil de identificar pero que oscila entre ser una mazorca de maíz

<sup>162</sup> Esta sílaba está en la raíz de la palabra *muuk*, que se traduce por “mal presagio” (Macri y Vail 2009: 255). No sé si es posible que funcione aquí, pero he creído conveniente mencionarlo porque la temática del vaso no le es ajena.

o una pluma. Es el mismo icono que presenta en el K7727 (ver Figura 453b), donde está tocando una gran piedra similar a la del K4548, y que lleva un sapo sobre su cabeza<sup>163</sup>. De la pluma/planta sale un tallo con una hoja, indicando que, sea lo que sea, está conectado con la vegetación. Este vaso también está presidido por *Itzamnaaj*, y la piedra sobre la cabeza del sapo viajero está hecha de pedernal, ya que el icono inferior es *tok*, “pedernal” (Stone y Zender 2011: 159).



**Figura 453.** *Hun Ajaw* con la piedra y el tocado alusivo a la vegetación. a. En el K4548 conversando con *Akan* que sostiene esta piedra con visos de ser un altar; b. En el K7727 es *Hun Ajaw* el que toca la misma piedra que se sostiene sobre la cabeza de un sapo.

En el caso del K4548 *Akan* estaría alzando una piedra que contiene pedernal, un material con el que él mismo se corta la cabeza. Este tipo de piedra se asemeja, también, a un altar de sacrificio, tal como es la piedra sobre la que descansa la cabeza de *Akan* en el K5112 y sostiene en el K4548 donde su cuello está enrojecido, dejando entrever una cadena de significados asociados en torno al complejo piedra/ altar/decapitación/cabeza/vegetación cortada. Puede ser, por tanto, que la relación entre *Hun Ajaw* y *Akan* se base en el vínculo que tienen ambos con los sacrificios en un contexto en el que la vegetación parece tener un papel importante dentro de un

<sup>163</sup> Un sapo que carga un enorme fardo en el que va un niño sobre un plato, alusión a un futuro sacrificio de esta criatura.



ciclo en el que el sacrificio está presente, porque aparece en ambos casos como adorno del tocado de *Hun Ajaw*.

#### 5.1.4. EL WAY CON RASGOS DE LOS GEMELOS

De momento se trata de dos cerámicas en la que hay una figura que presenta una transición entre *Yax Bahlam* y el way. En el K9091 (Figura 454a) *Yax Bahlam* camina con el pelo largo, la hoja dentada y la cabeza cortada propias de *Akan* cuando se decapita (Figura 454d), pero con la vara, el ojo en la frente y los cuernos de Muerte Venado (Figura 455b). En la escena precedente *Akan* se está cortando la cabeza y una serpiente se desliza por encima de la escena. Hay que destacar que en lugar del fardo a la espalda, este personaje con rasgos de Muerte Venado/*Akan* decapitado con rasgos de *Yax Bahlam* lleva una bolsa al cuello.



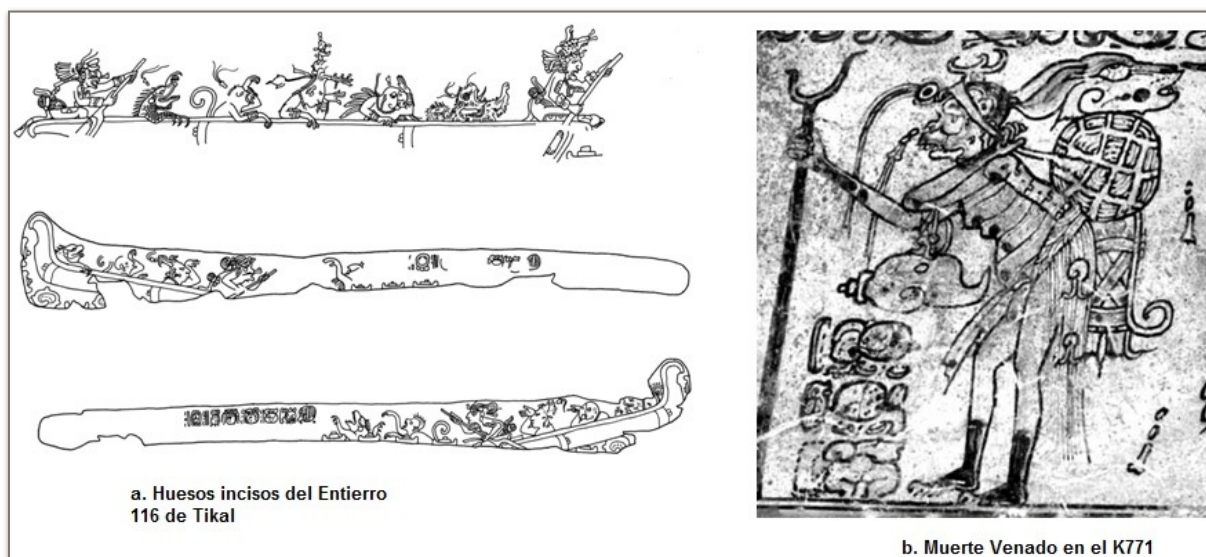
**Figura 454.** El K9091. a. El vaso; b. Detalle del personaje con rasgos de *Yax Bahlam*, *Akan* y Muerte Venado; c. El Dios del Maíz con la misma bolsa que lleva el anterior personaje, y en el mismo contexto, en la barca que conducen por el Inframundo los Dioses Remeros, d. *Akan* decapitándose en el K1230.

Se trata de la misma bolsa que porta el Dios del Maíz cuando se traslada por las aguas donde se ha producido su renacimiento (Figura 454c). Este mismo tipo de bolsa la llevan los campesinos cuando clavan la coa en la tierra para depositar las semillas de maíz, un instrumento de cultivo que tiene relación simbólica con el bastón que lleva *Yax Bahlam*. Es posible que la cabeza cortada que también lleva en su vara de caminante sea una proyección simbólica del maíz que ha muerto y va a resucitar. Por tanto, esta figura híbrida de uno de los Gemelos con *Akan* y Muerte



Venado encierra toda una declaración acerca del ciclo de muerte y vida al que están sujetos los seres vivos, en esta ocasión centrada en el maíz y su simbología asociada: el sacrificio por decapitación, el viaje por la muerte y la promesa de la regeneración en la bolsa que lleva este personaje al cuello, lo mismo que hace el Dios del Maíz camino de su resurrección. La diferencia entre uno y otro reside en el entorno en el que transcurre el viaje: por el interior de la tierra en el K9091, por el mar del Inframundo en el K3033.

Un concepto que, integrado en la imagen del *way*, sugiere que estas entidades, al menos algunas de ellas, tuvieron una función de acompañantes, como en los huesos tallados del Entierro 116 de Tikal (Figura 455a). Otra opción es la que presentan como cargadores de los restos de los difuntos en el caso de Muerte Venado con Venado Serpiente (Figura 455b).



**Figura 455.** Acompañantes y cargadores de difuntos. a. Los huesos hallados en el Entierro 116 de Tikal (dibujo de L. Schele) muestran al *ajaw* acompañado de distintos animales; b. Ejemplo de Muerte Venado en el K771.

La otra cerámica donde encontramos una figura similar es la K6680 (Figura 456). En ella un *ajaw* está recibiendo la visita de Tres Vestidos/Innumerables *Akan* que tiene un particular rasgo iconográfico: las manchas en la boca de *Yax Bahlam*. *Akan* está con un sapo que carga un enorme fardo con dos serpientes, una venenosa, la coralillo, reconocible por sus franjas negras y rojas, y una boa con cabeza de venado, una manifestación *sui generis* del *way* Venado Serpiente.



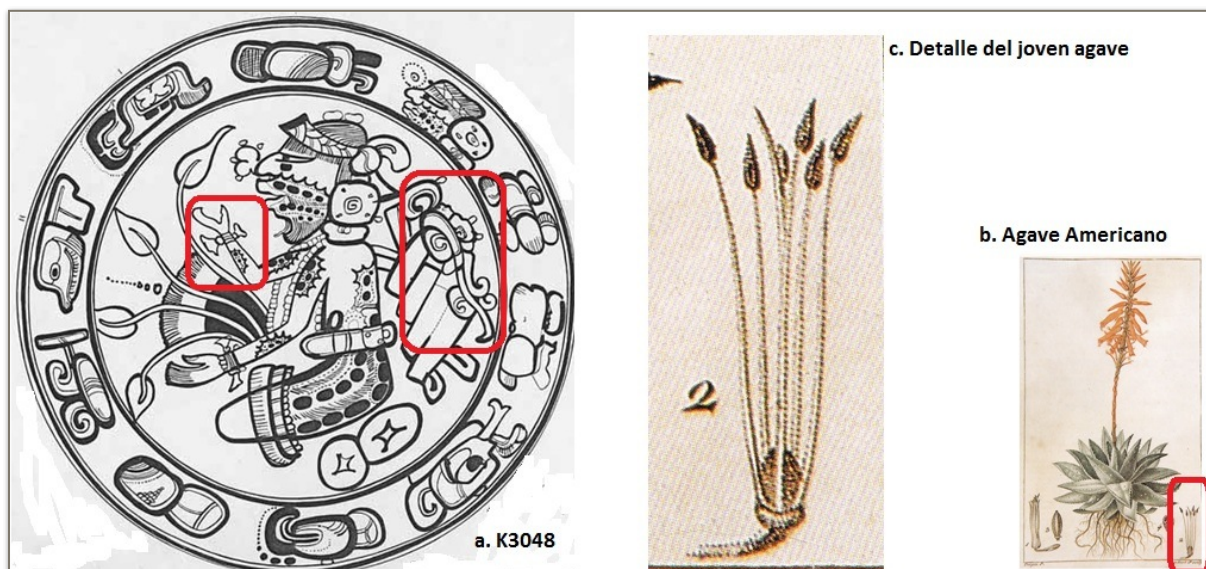
**Figura 456.** K6680.

Es decir, el orondo sapo llega con una gran carga ambivalente y que contiene un indudable mensaje de reproducción dentro del entorno de la naturaleza del bosque (y por extensión de sus similitudes simbólicas), presente tanto en la misma opulenta figura del sapo como en la de las serpientes que se entrelazan en torno a su carga, reflejo del modo en que éstas se reproducen. Un episodio del sapo como cargador que le acerca conceptualmente al Dios de la Tierra y explicaría su adorno y tocado que remiten a un alto estatus.

El *ajaw* lleva un tocado con la nariz del dios del agave y está sentado en un trono dentro de un elemento cuadrifolio que está presente en los monumentos con el dios *Akan* (Altar U de Copán y Altar 1 de Naranjo), los cuales se verán en su apartado correspondiente. Estos detalles, más la presencia de Tres Vestidos/ Innumerables *Akan*, reconocido consumidor de pulque, están reflejando la importancia de los rituales asociados a su consumo, o su papel fundamental en ciertos rituales. Finalmente, este vaso pone de relieve una información más que se adivinaba en cerámicas anteriores, y es que la relación entre *Akan* y *Yax Bahlam* parece tener, además de en el fuego y en el sacrificio, un tercer vínculo a través del pulque (Figura 457).

Una cadena de relaciones que implica el valor de esta bebida como potenciadora del fuego que fluye en la sangre, con toda la carga de significado que ello conlleva, al que lo ingiere. Un significado al que es difícil acceder con la

información disponible hasta el momento, pero que se adivina como el acceso para compartir parte de la esencia de *Yax Bahlam* a través de la metáfora visual del fuego y el vehículo del pulque. Vistos los rasgos de jaguar que se quieren resaltar en la iconografía de *Yax Bahlam*, es posible que tenga que ver con el significado de este felino, el *way* con más presencia en esta temática, por tanto, de acceso al *way*.



**Figura 457.** La mano en forma de pinza de cangrejo. a. El K3048 con la mano de *Yax Bahlam* en forma de pinza y la cabeza descarnada de ciempiés en la parte posterior; b. Se compara la planta que surge de su brazo con el agave de una lámina de E. P. Chaumeton del libro *Flore Medicinale* editado en 1814 y que se conserva en el Real Jardín Botánico de Madrid; c. Detalle del joven agave en la misma lámina.

Este vaso es esencial para entender esta relación que, aunque presente con *Akan*, es posible rastrear en mayor profundidad gracias a la mano con forma de pinza de cangrejo que tiene el *ajaw*, porque es la misma que tiene *Yax Bahlam* en el plato K3048 (Figura 457a), donde también se ve un tierno agave surgiendo de su brazo (Figura 457c).

## 5.2. ITZAMNAAJ (MAM KOKAY MUT)

Recientes investigaciones (Bassie-Sweet 2002; Martin 2007) han puesto en duda que el nombre de este dios en el Clásico fuera *Itzamnaaj*, y se da como probable el de *Mam Kokay Mut*. Sin embargo he optado por utilizar *Itzamnaaj* por ser su nombre más conocido en el momento de esta redacción y a la espera de que la lectura de su nombre se haga de forma concluyente. Su significado, sin embargo, sigue siendo el mismo, el dios supremo de los mayas, teniendo los *way* una cierta relación con él, pero nunca de un modo directo.



Vistos los ejemplos que disponemos, su vinculación viene de la mano de los animales. En el K4548 (Figura 458) *Itzamnaaj* está sentado en su trono con un icono estilizado de plumas y serpientes a su espalda y recibe y acaricia a un coatí, al que se reconoce por su oreja dentada, ya que no tiene su cola con fuego. En los ejemplos en que se ve ese contacto entre *Itzamnaaj* y los animales el dios tiene siempre la misma iconografía consistente en una banda en la frente con la flor y un collar con una concha, un tipo de colgante que tiene un simbolismo relacionado con el agua y el nacimiento.



**Figura 458.** K4548.

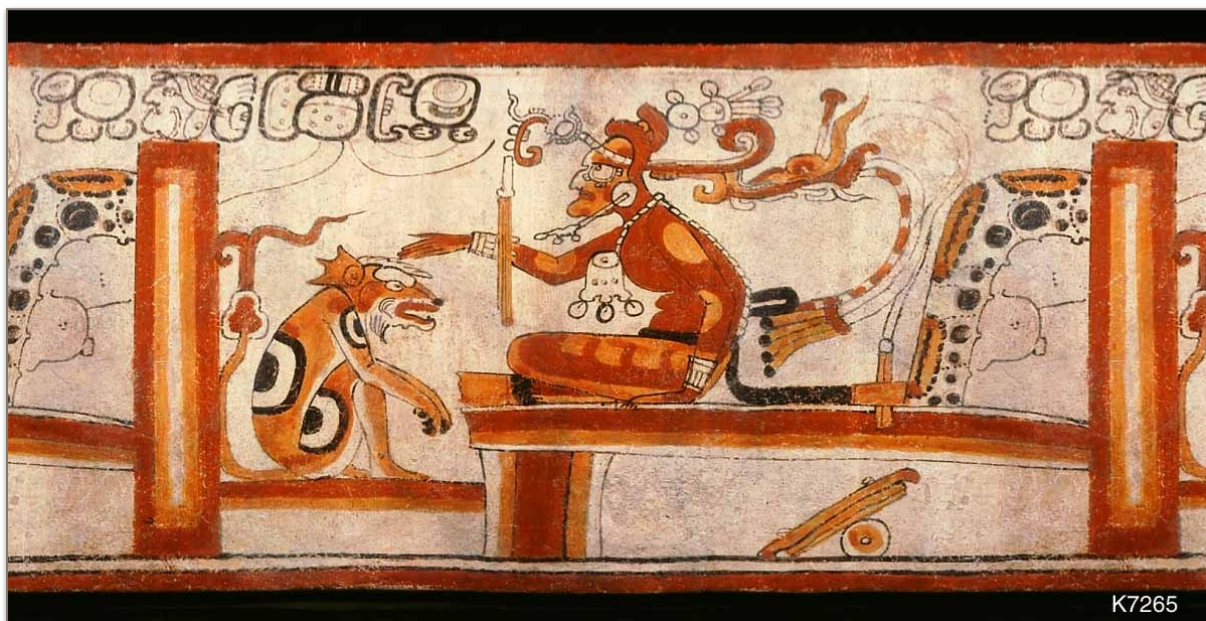
En la otra cara están *Hun Ajaw* y *Akan* dialogando y alzando una gran piedra que remite a la idea del sacrificio, tanto por su forma que es similar a la de un altar para estos menesteres, como por su material, el pedernal, materia con la que se fabrican hachas y cuchillos y que puede producir fuego, un elemento que aparece en conjunción con los sacrificios sangrientos en el mundo del way (ir al K5112, Figura 448).

En este ejemplo el coatí no es un way porque carece de su rasgo distintivo como tal, la cola con el fuego, pero es un animal susceptible de serlo, y la relación indirecta de *Itzamnaaj* con el way está claramente presente con la inclusión de la otra escena con *Akan*, y con el icono de la serpiente con plumas junto al dios que se va visto recorrer, bajo diferentes formas, situaciones en las que se ponen en contacto realidades diferentes, y del que, aunque su significado sea incierto, no cabe duda de que representa de algún modo ese tipo de contacto.

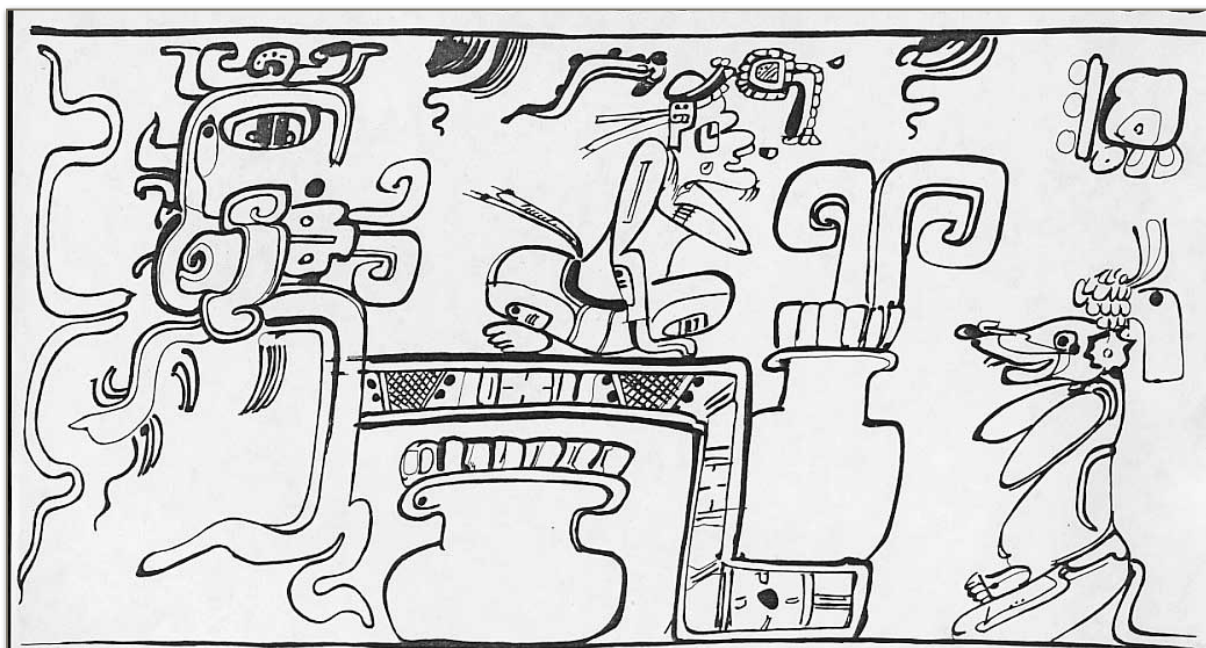
*Itzamnaaj* tiene más episodios en los que repite la relación con el coatí vista en el K4548: recibe y acaricia u ordena con sus gestos a animales que no son way en ese momento, pero a los que veremos como tales en otras cerámicas. Y lo más interesante es que hay referencias a comportamientos emblemáticos de los animales como way. Es un detalle que invita a proponer que ese carácter particular de cada way tiene su origen en *Itzamnaaj*, un dios que, en el Clásico, tiene una manifestación muy marcada como “Señor de los Animales”.

Esta relación con el mundo animal puede tener una segunda lectura en el sentido de que la ancianidad del dios junto con el diálogo que mantiene con ellos puede encerrar una referencia temporal a un periodo muy antiguo antes de la aparición del hombre, en el que los animales eran su equivalente. No hay ningún testimonio escrito del Clásico que lo apoye, aunque su especial relación con el Pájaro Principal, antecedente lejano de *Vucub Caquix* descrito como un falso Sol de una creación anterior en el *Popol Vuh*, apunta a su relación o pertenencia a una era anterior (Bassie-Sweet 2002; Martin 2007).

Es una hipótesis que, también, convertiría al way en una referencia a un tiempo anterior a la presencia del hombre en la creación, en la que era posible el contacto directo con *Itzamnaaj*, aunque sólo determinados animales. Poseer a uno de ellos como way implicaría, entre otras cosas, ancestralidad y tener acceso de algún modo a esta divinidad a través del vínculo de posesión del way. Visto desde esta perspectiva poseer un way no cabe duda de que era una tremenda fuente de prestigio y poder. Así los animales way, en realidad los que tienen la relación privilegiada con el dios, actuarían de intermediarios entre éste y los hombres, ya que ambos comparten, de un modo u otro, su posesión. En dos de los vasos, K7265 y K3056 (Figura 459 y Figura 460), aparece con el zorro, un animal que, como way, estará relacionado con todo el complejo de enfermedades que se derivan del consumo excesivo de pulque.



**Figura 459.** K7265. *Itzamnaaj* está tocando a un animal que tiene rasgos de coatí en la oreja dentada y en la cola con el T535, de zorro por sus patillas.



**Figura 460.** K3056. Dibujo de Persis Clarkson. El zorro es reconocible por su rostro afilado, otra de las formas de representarlo en el arte maya. Así le vemos en las cerámicas "Chamá" donde toca en una banda de músicos, o en el K1558. La acción sucede en el interior de la tierra como refieren los signos *kab* de la parte superior del vaso.

En el K3056 se ven dos enormes jarras con pulque, una de ellas humeante, que reflejan la presencia de una bebida fría y otra caliente, demostrando la continuidad de significado entre el zorro cuando se encuentra con *Itzamnaaj* y no es *way*, y cuando ya lo es. También se refleja la existencia de dos tipos de bebidas derivadas del agave, algo explícito en el K7152 y K4946 (ir a Figuras 411 y 412), y que se emplearían en distintos momentos rituales relacionados con la temática del



way, desde entrar en contacto con ellos a simbolizar diferentes tipos de males relacionados con el exceso de su consumo.

En el K5454 (Figura 461) coinciden de nuevo *Itzamnaaj* y el zorro, aunque acompañados de más personajes: el Dios N, el Dios del Viento con pico de pato, un ave acuática, *Akan*, un sacrificado, *Wuk/ik' Si'ip* y “Venado con vegetación en boca”.



**Figura 461.** *Itzamnaaj* en el K5454. Se ha señalado a *Itzamnaaj* que está frente a un ave acuática, con el vestido ritual que lleva en sus relaciones con los animales y el way: banda con flor en la frente y collar con concha. Le sigue el Dios N con cuernos de venado y el zorro.

Es decir, la cerámica se asemeja a un friso de las relaciones del way con los seres divinos, y se trasmite un mensaje de sacrificio, embriaguez y muerte en el que participan las entidades divinas mencionadas y los way *Akan*, zorro y venado. Pero en un proceso en el que también hay lugar para la vida, en la vegetación que arroja el venado por su boca, en el proceso de la escritura presente en el tintero sobre el venado (la vegetación que la brota es de amate) y en el pequeño códice que tiene el Dios N. Un tema y sus rituales asociados que ya se vieron en el K7152 (escritura, embriaguez, vegetación nueva de amate) una cerámica que guarda muchas similitudes con la K5454.

El K555 (Figura 462) muestra otra de las narrativas de *Itzamnaaj* con los animales, esta vez con la inclusión del dios *Chak*. La escena con *Itzamnaaj*

reproduce la vista en el K4548, puesto que se está dirigiendo a un coatí que le está tocando un pie en un gesto que delata una gran proximidad entre ambos, aunque lleve al cuello la cuerda propia de los cautivos.



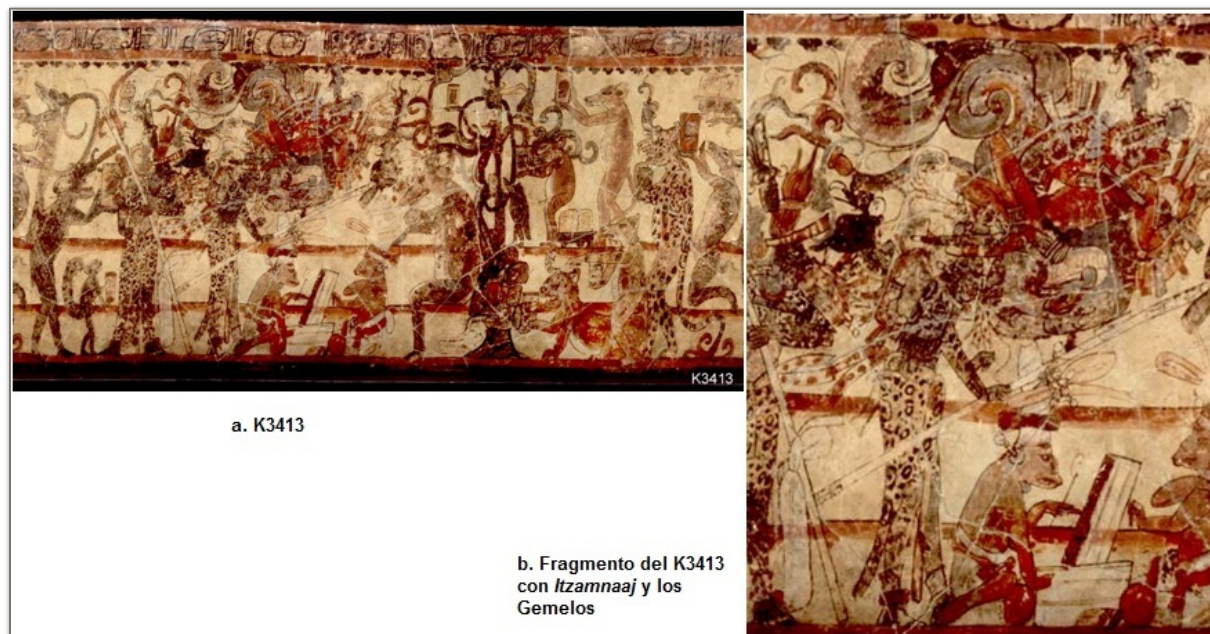
**Figura 462.** K555.

La escena donde se apoya el trono del dios cumple la función de situar el contexto de la representación: el ave acuática la emplaza en un entorno de agua (como en el K5454), lo mismo que el nenúfar al pie del cual se ve otro fragmento narrativo que corrobora lo anterior. El nenúfar brota de una cabeza *Pax*, lo que apoya el simbolismo que matices divinos y ancestrales de esta planta. Y *Hun Ajaw* abatiendo a un buitre, del que el episodio de *Vucub Caquix* del *Popol Vuh* es un eco lejano, abunda en una temporalidad perteneciente a otra era. Del otro lado de la acción, *Chak* baila agitando una de sus hachas mientras acaricia a uno de los dos extraños personajillos que están sobre un gran mamífero ungulado que quizá quiere ser un venado, aunque sus orejas no lo sean. Un episodio mítico complejo, pero, para lo que interesa en esta Tesis, emplaza a *Chak*, con la misma actividad ritual que se verá más adelante, en un entorno “pre-way”, interactuando con animales que serán way en una realidad en la que el hombre ya está presente, una realidad que sucederá más tarde, en un futuro más o menos lejano, pero de la que quedan los ecos de una era precedente.

Otro ejemplo muy particular de la relación de *Itzamnaaj* con los animales está en el K3413 (Figura 463), una cerámica que ha sido muy restaurada en la zona en que aparece el dios. A pesar de ello, y haciendo abstracción de la restauración que no ha sido muy afortunada, se puede reconocer al dios por su diadema y collar



característicos. Parece estar en una nube y, quizá, tuvo el cuerpo pintado de rojo como aparece ahora y un rostro “poco maya”. Pero el resto de la abigarrada escena sí que mantiene su estilo maya clásico.



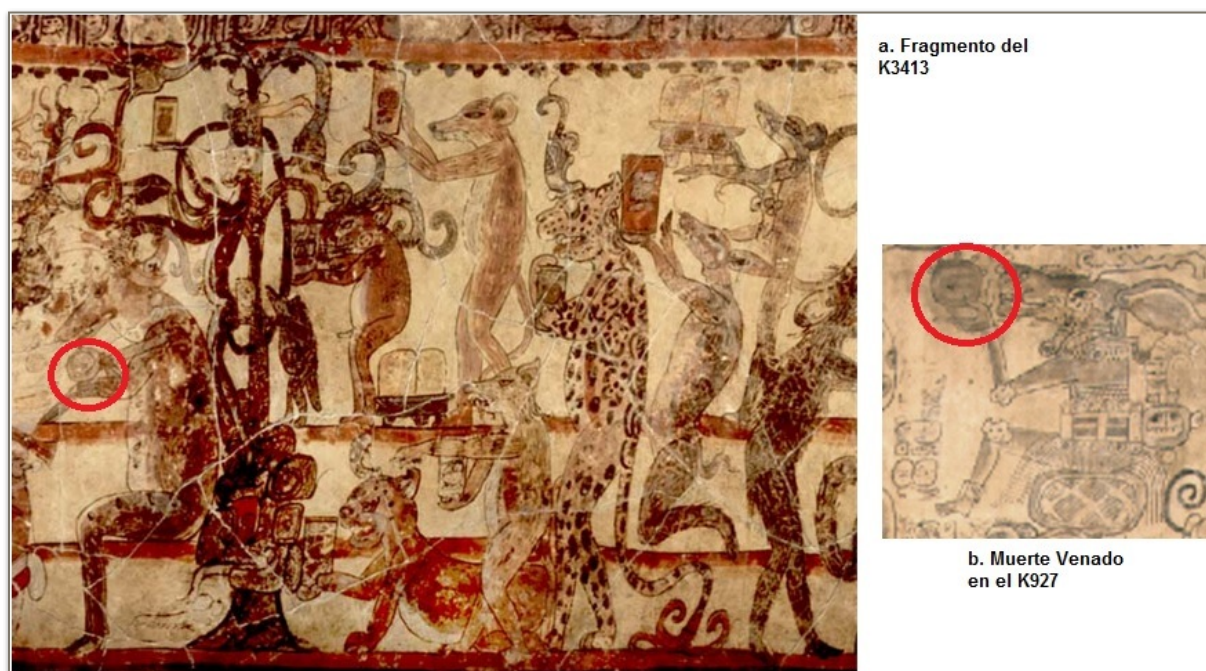
**Figura 463.** K3413. a. Vista del vaso; b. Detalle de *Itzamnaaj* descendiendo en una nube o rodeado de humo, mientras están en pie *Hun Ajaw* y *Yax Bahlam* con ropas de cazadores, y toman nota dos monos escribas.

Sobre dos monos escribas tomando nota, un grupo de animales acuden a recibir a *Itzamnaaj* con platos y vasos con viandas y bebidas. Elemento muy importante de la escena es un árbol junto al que se sienta un gran venado, de tamaño muy superior al resto de los animales. Venado y árbol con rostro de *Pax* parecen ser los emblemas del bosque que rinde pleitesía a *Itzamnaaj*, al igual que los Gemelos que han acudido a la cita vestidos de cazadores y con sus cerbatanas, ahondando más en el sentido de vida y actividades del bosque que denota este vaso.

Todos los vasos, que son de distintos tamaños, llevan escrito su contenido, aunque es casi imposible leerlos. También se ven sabrosos tamales sobre los platos, indicando el sentido festivo de este episodio, además de resaltar la importancia de los banquetes rituales que tienen como significado básico la confraternización. También puede tener matices de reciprocidad en el caso de ser entre iguales, o de pleitesía, en el caso de estar el rango presente, todo ello a través del acto de comer y beber juntos y de ofrecer presentes. En este caso parece ser una reunión de todos los habitantes del bosque, lo mismo que de sus valiosas especies vegetales, las que



se inclinan ante *Itzamnaaj*. El otro gran protagonista de la escena es el venado que está junto al árbol (Figura 464a).



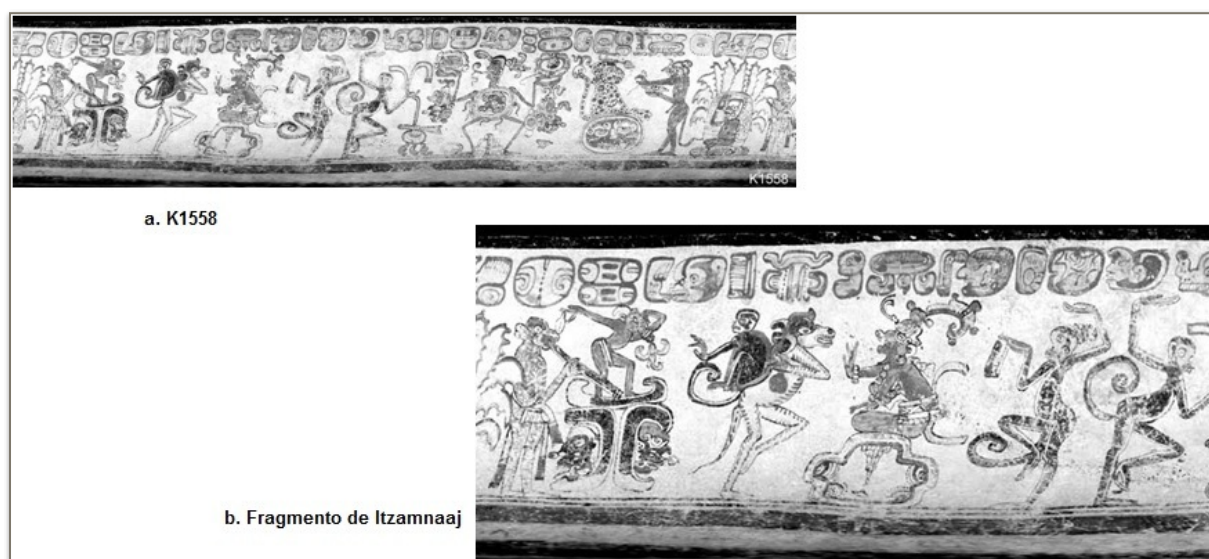
**Figura 464.** El venado y los cristales de adivinación. a. Fragmento del K3413 donde el venado sentado junto a la planta contempla un cristal. Quizá esa planta le provea de la sustancia necesaria para potenciar su visión. Se ve también al jaguar con una concha en la cabeza, dos zorros (uno rojizo y otro azulado que rezan los nombres cuando son way), un puma, un ratón con un pendiente con un *kan* (su nombre como way es *kan bah cho*), un coatí, un ave y un armadillo; b. El Muerte Venado del K927 contempla un cristal similar al del gran venado.

A él es al que se dirige *Itzamnaaj* y parece que se inclinan los Gemelos. Es muy interesante destacar que tiene en sus manos el mismo objeto redondo, un cristal, tal como propuse cuando se ha visto en otros contextos, que es igual al que sostiene y mira Muerte Venado cuando, sentado como este venado, lo contempla en el K927 (Figura 464b). Un detalle que afianza la idea de que el venado way, como Muerte Venado o como “venado con los ojos salidos o proyectados en espejos”, tiene la cualidad de poder leer el futuro en este tipo de cristales<sup>164</sup>.

Para concluir con las cerámicas que reúnen a *Itzamnaaj* con los animales presento la K1558 (Figura 465) que recoge la presencia del Dios N y de *Itzamnaaj*

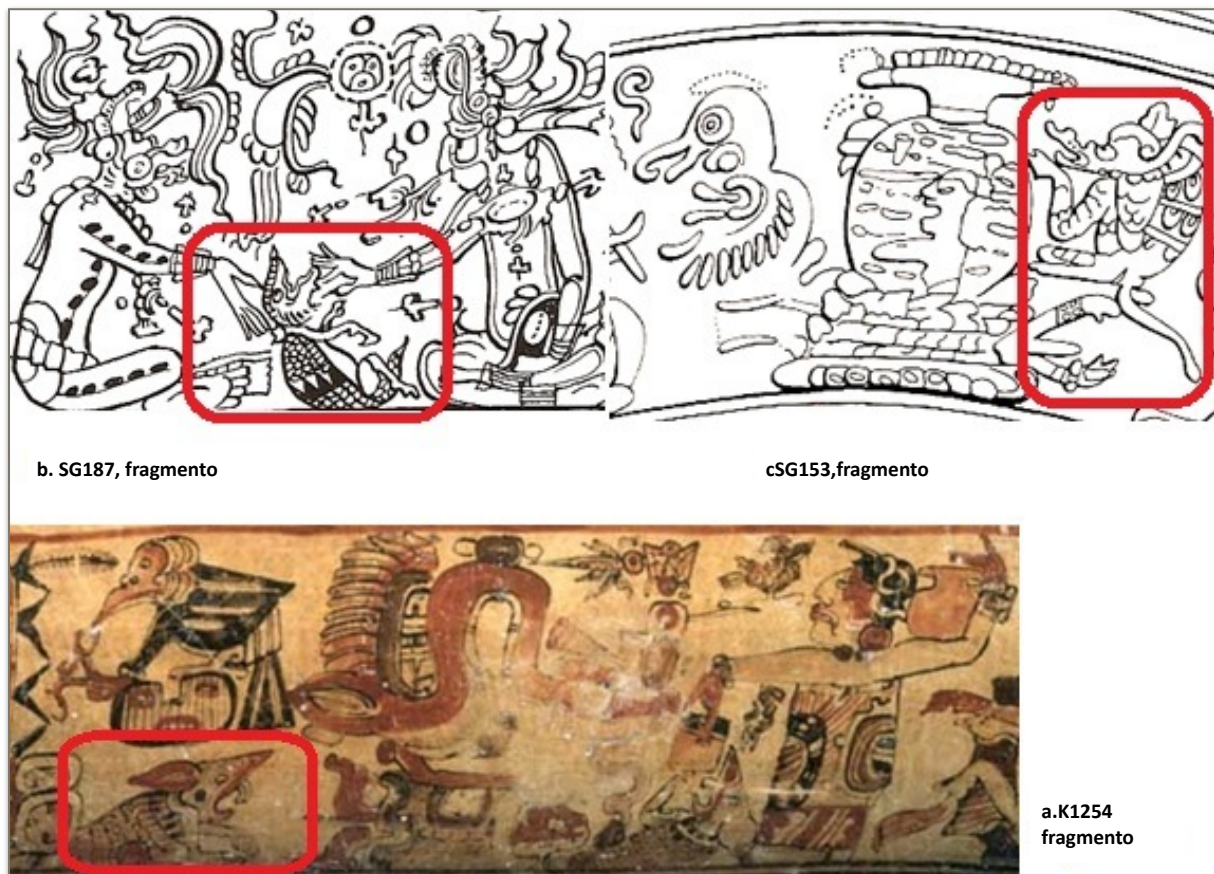
<sup>164</sup> En el Diccionario del Padre Ximénez se recoge el término *zaquiuchin* como “adivinar sueños” y “hacer hechizo”. También está *zaquiquel* como “venado blanco” (Leda Paretti, comunicación personal 2013).

en un episodio de compleja narrativa en el que intervienen muchos de los animales, además de un esqueleto.



**Figura 465.** El K1558: a. El K1558; b. Fragmento de la escena dedicada a *Itzamnaaj*.

El dios aparece sentado sobre el icono de una cueva que funciona como trono. Esto indica que la escena sucede en la tierra y no en el firmamento. Está dialogando con un venado que lleva a hombros a un mono araña. Otros dos monos, más grandes y juguetones, parecen querer distraerle o llamar su atención a sus espaldas, uno con un cigarro o espátula y otro con el bulto que lleva como way en su cola, aunque este último dirige su atención a un extraño Dios N que centra la otra escena del vaso. A su vez el mono que lleva el venado se dirige a unos animales que parecen compartir su carácter bufonesco y que están sobre y junto a unos iconos que parecen las distintas fases de la Luna y que tiene dos rostros de criaturas divinas por sus rasgos, pero sin identificar. Los animales son un murciélago al que se reconoce por su apéndice nasal y quizá un armadillo. Este animal no ha sido registrado hasta el momento como way, y su significado está muy relacionado con el Dios L que suele llevar una capa que reproduce los dibujos de su caparazón. El armadillo también es un gran bebedor de pulque, algo que está reflejando en la extraña actitud que manifiesta en el K1558 y que se asemeja a la que tiene en otros ejemplos (Figura 466).



**Figura 466.** El armadillo y el pulque. a. En el K1254 hay dos armadillos, uno ya tumbado y el otro con la mirada “vidriosa”, y, junto a ellos, una señora con una gran jarra al hombro; b. Fragmento del SG187 con el armadillo también tumbado de espaldas entre *Itzamnaaj* y *K’awiił*; c. El armadillo se aproxima en el SG153 a una gran jarra con pulque con un individuo en su interior.

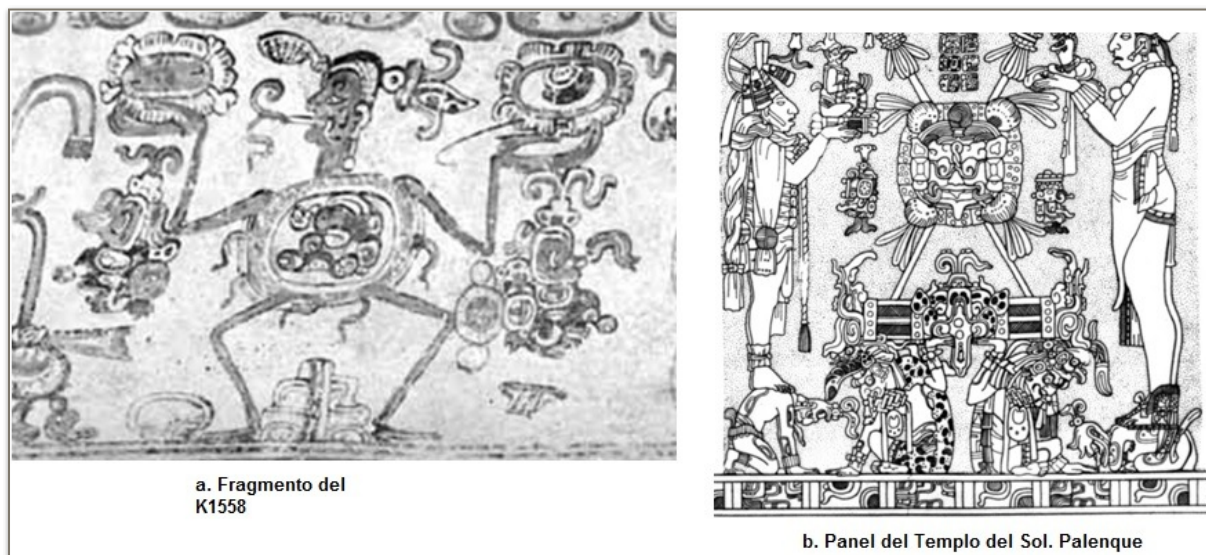
Por tanto en este episodio se recogen animales no way pero con los rasgos que luego tendrán como way, tanto físicos como de comportamiento: venados hibridados con monos como sugiere el venado que carga al mono, monos que hacen el payaso, murciélagos, y el armadillo un animal que por alguna razón no fue susceptible de ser way.

### 5.3. EL DIOS N, *MAM*

Esta compleja divinidad tiene también sus vínculos con el way. Para comenzar con ellos voy a continuar con el análisis del K1558, con una segunda escena centrada en el Dios N (Figura 467), cuyo nombre en el Clásico muy posiblemente fue *Mam*, traducido por “Viejo” o “Abuelo”. En esta cerámica cada uno de los dioses parece tener su propia parcela narrativa. El Dios N es de extraña factura, con tocado de red en la parte frontal y una planta estilizada en la posterior. Fuma un cigarro y parece



ejercer de maestro de ceremonias. Su tronco está ocupado por un disco solar con una cara dentro, sus piernas finas y arqueadas dejan ver una pirámide escalonada, y sus también finos brazos sostienen en alto dos cartuchos, mientras que junto a sus codos hay dos cabezas de dioses.



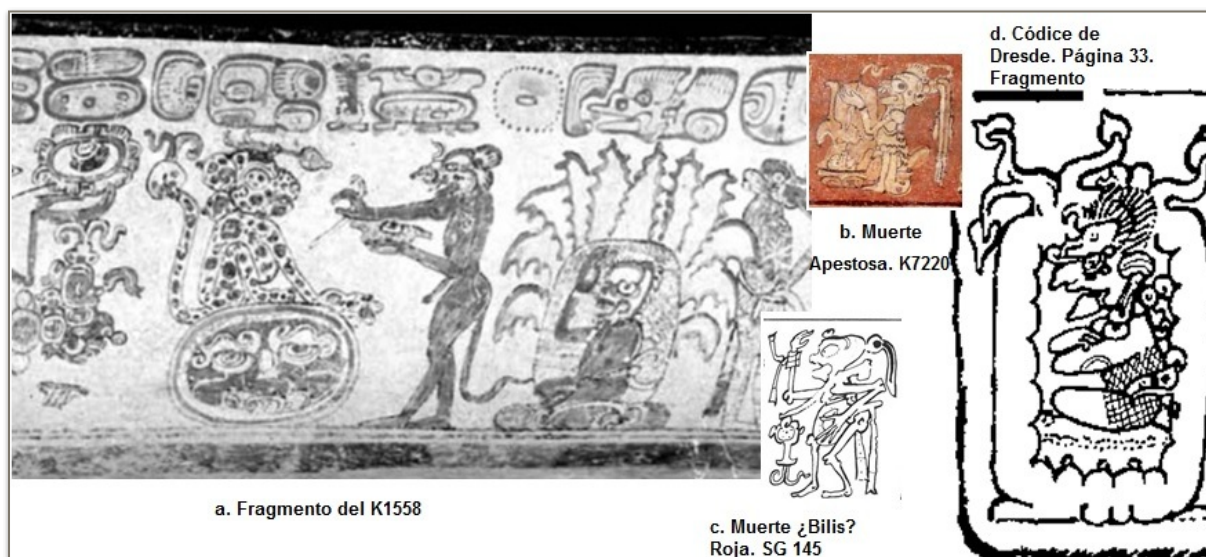
**Figura 467.** El Dios N del K1558. a. Fragmento del cuenco con el Dios N; b. Detalle del Tablero del Templo del Sol de Palenque que presenta una composición similar a la del K1558, con el escudo solar en el centro, que descansa sobre un trono de huesos que sostienen dos divinidades de rostros similares a las que sostiene los brazos de *Mam*.

Amén del significado que pueda tener *Mam* en este contexto, su figura está ejerciendo de eje por el que se ordena el movimiento de los astros Sol y Luna con relación a la Tierra. Su tronco es un círculo con un rostro de difícil identificación en su interior, pero por ser un disco y tener emanaciones podría ser el Sol. Los cartuchos que sostiene en sus manos sí que se pueden identificar: en la izquierda uno que hace referencia a la Luna y, en la derecha, otro que es solar y hacia el que dirige la luz y el fuego de su cigarro. Ambos tienen unos pequeños elementos iconográficos que les vinculan con el mundo de la muerte: la Luna porque de por sí pertenece al mundo de la noche y el Sol porque podría ser el Sol nocturno ya que hay unos huesos en las esquinas del cartucho solar; bajo ellos, dos cabezas de dioses<sup>165</sup>.

Finalmente llegamos a la última escena, la que se sitúa a la derecha del cartucho lunar que sostiene el Dios N en su mano. Recoge a varios caracteres que,

<sup>165</sup> Son difíciles de identificar, pero sus rostros recuerdan a las divinidades que sostienen el trono de huesos sobre el que descansa un escudo con el Dios Sol del Inframundo en el Tablero del Templo del Sol de Palenque (Figura 467b).

también en su versión way, aparecen ligados a la temática recogida en el K1558. Así vemos a un jaguar sentado sobre un trono (Figura 468a). El jaguar está siendo dibujado (al parecer le está pintando las manchas) por un zorro que sostiene una tintero caracola y un pincel, mientras un esqueleto, que alza el brazo igual que Muerte Bilis Roja, está sentado, riendo, dentro de un gran agave, sentado y en una actitud que también recuerda a otra Muerte, a la Apestosa (Figura 468 b y c).



**Figura 468.** Los animales asociados al Dios N en el K1558. a. Fragmento del K1558; b. Muerte Apestosa en el K7229; c. Muerte Bilis Roja en el SG145; d. Página 33 del Códice de Dresde. *Chak* está en el interior de un agave.

Es como si fuera un compendio de las enfermedades que se producen por abusar del pulque y que conducen a la muerte, en especial a la que hace referencia Muerte Bilis Roja, que por su nombre y la sintomatología que exhibe es posible que sea una cirrosis. Este detalle de tener a un sujeto dentro de un agave se ve también en el fragmento del SG153 recogido en la Figura 466c (aunque ya se trata de una jarra de pulque) y en la página 33 del Códice de Dresde (Figura 468d) donde se observa a *Chak*.

La posición de estos animales en relación al Dios N con tocado de red refleja algo que va hermanado y es una constante dentro del mundo del way: consumo excesivo de pulque, sacrificio, y escritura y pintura, dentro de un ambiente presidido por *Mam*. No hay más que recordar la tanta veces mencionada K7152 (ir a Figura 412), donde la naturaleza del bosque (el mono con el venado) y *Akan* decapitado, cuya cabeza descansa sobre un tintero, bailan junto a un Dios N con su jeringa, olla

de enema y códice, al parecer ejerciendo de patrón y primer consumidor de pulque y quizá de la escritura.

En resumen, este cuenco es de una riqueza informativa excepcional acerca de las relaciones del *way* con las entidades divinas. En él vemos que animales que tienen su versión como entidades *way* se relacionan directamente con *Mam* y con *Itzamnaaj*, con las mismas conductas que demuestran siendo *way*, aunque no haya constancia de que lo sean en el K1558. Es también una cerámica que ordena el tiempo y el espacio en el que se desenvuelven esos animales a partir de la iconografía asociada a las dos divinidades. *Itzamnaaj* se relaciona con el mono y el venado en el espacio del interior de la tierra y presidido por la Luna.

El Dios N indica con su posición y los iconos que sostiene que la actividad de los monos tiene lugar en relación al Sol naciente mientras que los del complejo pulque/jaguar/zorro/muerte/escritura suceden en el momento presidido por la Luna. Realmente es una información muy compleja porque refleja el modo de entender la realidad tempo espacial de los mayas en relación a los espacios sagrados, algo que necesita de investigaciones dedicadas exclusivamente a ello. Pero, de momento y para lo que interesa en esta Tesis, esta cerámica parece sugerir que cada *way* tiene un espacio y un tiempo asignado, algo que se basa, en última instancia, en la relación de los animales que les sirven de imagen con *Itzamnaaj* y el Dios N.

En el K5454 también aparecían el *Mam* e *Itzamnaaj* en una misma narrativa (ir a Figura 461). El Dios N está junto a *Itzamnaaj* y sobre un *Akan* que se ha decapitado y va a lanzar la piedra que lleva en su mano izquierda (Figura 469a). Nuevamente vemos alusiones al bosque y a su vegetación, ya que la cabeza del *way* está colocada sobre el sombrero hongo de los cazadores y de Muerte Venado, y la piedra que va a lanzar la agarra con la mano que hace un gesto de cuernos de venado, el mismo gesto visto en el K7152 (Figura 469b). La cabeza de *Akan* mira directamente al Dios N, que está situado sobre él, una relación directa resultado de su vínculo visual y posicional y que repite aquel visto en el K7152. Quiero señalar que es posible que este gesto de la mano en forma de cuernos podría tener un valor fonético y leerse *xucub'*, “cuernos de venado”, tal como proponen Lopes y Davletshin (2004: 1) que se lee el glifo que tiene esa misma forma.





**Figura 469.** Comparación de los K5454 y K7152. También se compara el “cuerno” del Dios N del K5454 con la diadema que lleva la misma divinidad en el K1485. También se ha señalado en c. el icono *te*’, “madera”, del cuerno del Dios Viejo.

El Dios N del K5454 tiene unos cuernos que se han querido presentar como un tocado, idénticos a los que lleva en el K1485, que están hechos de madera e insertados en su diadema (Figura 469c). Tanto en el K5454 como en el K7152 está ofreciendo un pequeño cuenco con tapa o un códice, algo difícil de discernir por el tipo de vaso, inciso y no pintado. Con la otra mano alza una caracola de sonido en alusión, junto con sus “cuernos”, a su íntima vinculación con el Señor de los Venados. A la espalda lleva también una olla, casi la misma que en el K7152. Lo que demuestran estas características iconográficas es que *Akan* y el Dios N están repitiendo la misma temática que en el K7152, aunque expresada a través de una narrativa diferente.

En ella se mantienen unos patrones básicos: el autosacrificio de *Akan* quizá supervisado por *Mam*. Es una de las muchas versiones de este dios y se trata de la que le vincula a los enemas, a la escritura y al significado del venado como una entidad que simboliza fielmente el ciclo de la vida en el bosque de donde provienen las plantas que hacen posible las artes y la escritura y, al parecer, un estado etílico

necesario para ello o para ser utilizado en las ceremonias rituales o de iniciación. Este significado del “Viejo”<sup>166</sup> está desarrollado extensamente en el K1485 (Figura 470). Este vaso presenta a *Izamnaaj* como dios supremo con respecto a dos pares de cuatro versiones del Dios N. Tiene un papel fundamental una figura femenina (con toda probabilidad) de la Luna, a su vez desgajada en cuatro versiones (posiblemente sus cuatro fases principales), que es entregada a los “Viejos”. También están presentes dos dioses del viento “con pico de pato”.



**Figura 470.** K1485. Este abigarrado vaso contiene una valiosa información acerca de la relación entre las deidades mayas clásicas.

El recorrido por las vicisitudes de estas dos divinidades en relación al *way* ha puesto de manifiesto una clara relación de rango entre ellos, con *Itzamnaaj* en situación de superioridad sobre el Dios N. Es algo que también se traslada a su imagen física, siendo la de *Itzamnaaj* la que tiene los rasgos de criatura divina según la iconografía maya: ojos cuadrados y cuerpo cubierto de espejos que denotan brillo. *Mam*, en cambio, mantiene una imagen humana: la de un anciano con ojos humanos, con las marcas en su cuerpo que siempre aluden a la tierra.

Otro punto a destacar es la relación del Dios N con la entidad que aparece a continuación, *Wuk/Ik' Si'ip*. Están relacionados porque ambos rigen un espacio situado en la tierra, pero este último está siempre presente en sucesos vinculados con el espacio del bosque y, también, con el *way*. *Mam*, en cambio, parece estarlo de un modo más transitorio, ya que sus cuernos de venado nunca son “verdaderos”

<sup>166</sup> Simon Martin (2007) apoda “Viejo” al Dios N en una presentación hecha en *el Maya Weekend* del 2006 organizado por el Museo de la Universidad de Pennsylvania. Lo utilizo como una referencia al excelente trabajo presentado por Martin y porque se adecua a la imagen del dios.

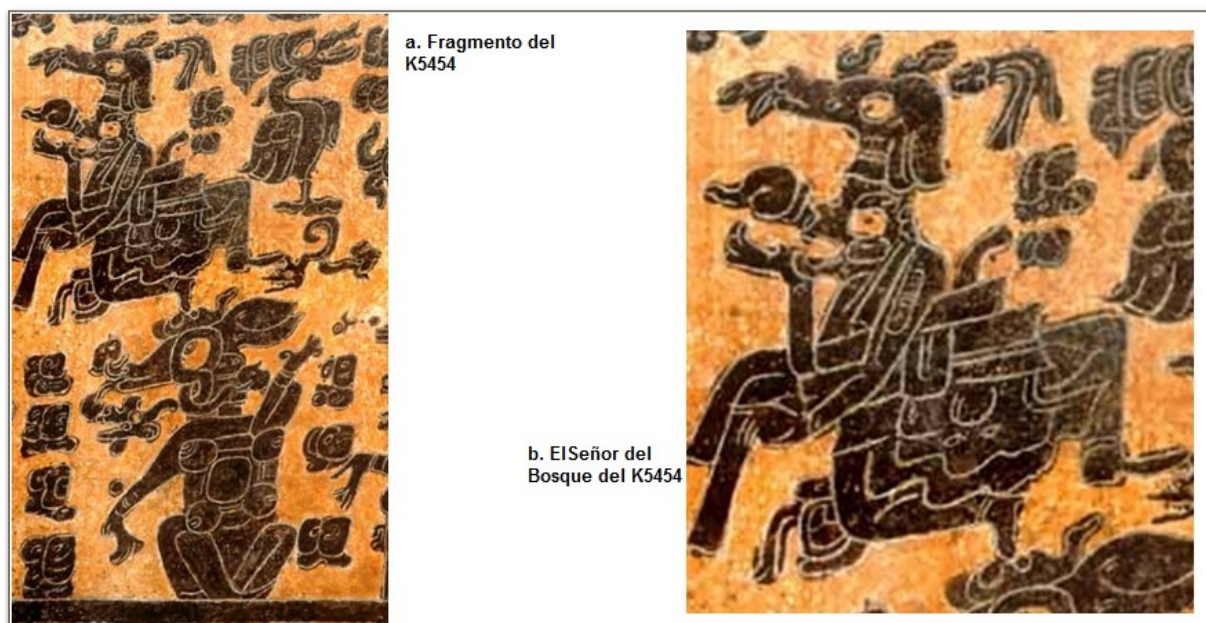
y están en una diadema que lleva una de las cuatro manifestaciones del Dios N que se ven en el K1485.

#### **5.4. WUK O IK' SI'IP**

Se trata de otra de las entidades divinas que tiene relación con el *way*. El tipo de relación con ellos es directo, como en el caso del Dios N. Es decir, que se les ve compartiendo una narrativa. Sin embargo tiene la peculiaridad de que surge de uno de ellos, Venado Serpiente. Su nombre puede ser *Wuk* o *Ik' Si'ip*, los dos nombres leídos de este personaje en el Clásico, aunque ninguno de ellos lo ha sido en las cerámicas en las que emerge de Venado Serpiente. En éstas se nombra sólo al *way*, una indicación de que en ellas la importancia reside en el *way* y no en el dios, posiblemente porque se quiere demostrar el poder que les supone a sus poseedores, el sitio o los señores de Calakmul, poseer a un *way* del que emerge tan temible divinidad.

La traducción para *wuk* es “siete”, y para *si'ip* es “pecado”, “falta”. *Ik'* se traduce como “negro”, “oscuro” (Helmke y Nielsen 2009: 70). Todos nombres como los “siete pecados o faltas” o los “pecados/faltas negros” que remiten a una entidad poderosa y peligrosa que encaja a la perfección con el dueño de la selva y de los males que viven en ella. Hay un ejemplo en que el dios no sale del Venado Serpiente, y se encuentra en el K5454, que está sirviendo de hilo conductor en las relaciones de los dioses con el *way*, donde aparece en el último episodio narrativo de este vaso, sobre un joven venado que arroja vegetación por su boca (Figura 471a) y que, a la vez, parece salir de un bulto que está en la zona de su vientre. Es una imagen que aúna el concepto de dos jóvenes *way* venados, el “venado con vegetación en boca” y Venado Serpiente renaciendo, por lo que está simbolizando la idea del renacimiento de la vida en el bosque.





**Figura 471.** Fragmento del K5454 con Venado Serpiente y el Señor del Bosque. a. El dios situado sobre el venado; b. Detalle de la figura del dios.

Los tallos del amate (Figura 472 a y b) que le surgen de la boca se mezclan con una pequeña serpiente, reflejo del sincretismo de este way. Sobre el tintero que tiene en la cabeza apoya uno de sus pies el Señor del Bosque o de los Venados, los otros dos nombres que voy a emplear al referirme a este dios porque es evidente que tiene poder sobre este entorno y lleva los cuernos y las orejas del venado. Se le reconoce porque toca una caracola, esta vez de sonido. Tiene el vestido de un jugador de pelota con un tocado de venado, uno de los tocados más habituales de los jugadores de pelota que aparecen en cerámica (Figura 471b).

Lo particular de este tocado es que enlaza conceptualmente con el venado sobre el que juega el dios: de su boca también salen unos tiernos tallos de una planta que podría ser cacao por su configuración (Figura 472c), una identificación que estaría en consonancia con uno de los vínculos de este dios que lleva un saco de semillas de cacao en su caracola (ver K556, Figura 474).



**Figura 472.** Las plantas en el K5454. a. Fragmento con el venado y *Wuk/ik' Si'ip'*; b. Higos del *Ficus cotinifolia*; c. Flores del cacao.

La actividad del juego de pelota no está muy ligada al Señor de los Venados, pero esta cerámica demuestra que sí estaba entre sus competencias, con toda posibilidad en relación al resurgir de la vegetación en los jóvenes venados que simbolizan la esencia de su dominio, el bosque. Una cerámica, la K3814, demuestra que existió una modalidad del juego de pelota que replicaba mucha de la parafernalia ritual de los way venados (Figura 473).

Es un vaso en el que se representa una escena de juego de pelota que se desarrolla en dos niveles. En el superior se enfrentan dos personajes, uno con la caracola que hace sonar el Señor de los Venados y otro con el bulto que carga Muerte Venado. En el nivel inferior hay dos equipos de jugadores a ambos lados de una pelota de hule del mismo tamaño que el bulto. Los vencedores son los que están bajo la carga de Muerte Venado. Uno de ellos lleva el “sombrero hongo” de este way. Son los vencedores porque se mantienen en pie, mientras los del otro equipo se arrodillan ante ellos.





**Figura 473.** K3814. a. Vista general de la cerámica en la que se ve una estructura escalonada que sirve de escenario al juego, un ritual que va acompañado del sonido de tres largas trompetas; b. Detalle del fardo y del sombrero “hongo” con plumas del “capitán” del equipo vencedor.

Esta cerámica en la que se escenifica un tema way en clave de juego de pelota demuestra la tensión y la alternancia que existió entre la figura de Muerte Venado y la del Señor del Bosque. Una alternancia que es reflejo del ciclo vital de este último ya que Muerte Venado carga un bulto del que saldrá un joven Venado Serpiente, el way del que emerge, cuando es una boa, *Wuk/Ik' Si'ip*. Ésta es la otra modalidad de la relación entre el way y este dios. Queda por determinar si este surgimiento, que se ve en un número considerable de cerámicas “códice”, está considerado en clave de un nacimiento o de la invocación al dios (Figura 474).



**Figura 474.** K556.



La existencia de una modalidad de juego de pelota en el que se enfrenta con Muerte Venado sugiere que es un renacimiento como la alternativa natural al concepto de muerte que engloba Sagrada Muerte del Venado.

## **5.5. K'AWIIL**

La relación de este dios con el way es muy profunda. Brevemente diré que *K'awiil* es una divinidad de aspecto serpentino y que tiene vínculos de muy diverso tipo con la realidad maya del Clásico Tardío, en especial los vinculados con la realeza<sup>167</sup>, donde aparece protagonizando rituales de fertilidad agrícola<sup>168</sup> y de comunicación con los ancestros. Su iconografía lo relaciona estrechamente con la serpiente y con el fuego. Es antropomorfo pero cubierto con piel de serpiente y su pierna se puede transformar en una de ellas. La cabeza tiene una nariz volteada hacia arriba y en su frente, amplia y en forma de cartucho reflectante, se inserta uno de sus significados principales: su relación con el fuego, ya que puede tener incrustada una antorcha, un cigarro o un hacha de piedra. Todos estos iconos emiten dos volutas de humo.

La relación con el way se manifiesta en particular en cerámicas de estilo códice. Está presente en la cola de los way Venado Serpiente y Coatí Cola de Fuego. También puede ser él el poseedor del way Venado Serpiente en el K2575 y, fuera del contexto cerámico, en el Dintel 15 de Yaxchilán.

### **5.5.1. VENADO SERPIENTE, COATÍ COLA DE FUEGO Y K'AWIIL**

La relación constante del dios con el way en cerámicas de estilo “códice” (Figura 475) revela la importancia de este detalle en el reino de Calakmul. Al ser Venado Serpiente el way de este reino, de su dinastía reinante en la época, o de sus gobernantes, está clara la intención política de vincularse a este dios a través de compartir parte de sus características por medio de la entidad way. Un way que,

---

<sup>167</sup> Su pierna serpentina seguida de su cuerpo es uno de los símbolos de poder de los reyes mayas que la agarran como si fuera un cetro.

<sup>168</sup> Su figura con bolsas de cacao o maíz al cuello, es una de las más frecuentes en las piedras que cierran las bóvedas en la arquitectura de Yucatán. En el Posclásico se convierte en una divinidad exclusivamente dedicada a la fertilidad agrícola.

para ahondar más en su poder, es capaz de hacer presente al temible *Wuk/ik' Si'ip* en su versión más joven.

El espejo de *K'awiil* puede estar en el origen de la cola de este way (Figura 475a). En otras ocasiones, en contextos ajenos al way, su pie es la cola de una serpiente y funciona como una entidad propia desvinculada de su propietario, *K'awiil* (Valencia y García Barrios 2010: 250). Un ejemplo estaría en el K1882 donde su pie es la cola de una serpiente de la que sale el Señor de los Venados anciano (ir a Figura 479b) en un episodio relacionado con el “altar del agave”.



**Figura 475.** *K'awiil* en las colas del way. a. El K531 que muestra que es el espejo del dios el que está en la cola de Venado Serpiente; b. Ejemplo del Coatí Cola de Fuego en el K1181 donde es la cabeza de *K'awiil* la que está en la cola.

Más enigmáticas son las cabezas de *K'awiil* en la cola del Coatí Cola de Fuego (Figura 475b), donde es posible que funcione de la misma manera que con Venado Serpiente (*ibíd.* 254). Sin embargo, la posición de *K'awiil* es diferente, la pequeña cabeza del dios está junto a la cola, en una posición intermedia, y pienso que está queriendo indicar que el fuego de la cola del coatí es el de *K'awiil*, pero no que una parte de este dios es el origen del way como parece deducirse de Venado Serpiente y de las otras grandes serpientes que aparecen en la iconografía maya.

### 5.5.2. K'AWIIL COMO POSEEDOR DE UN WAY

En sólo un ejemplo, K2572 (Figura 476), *K'awiil* es mencionado como el poseedor del way Venado Serpiente. Es la única ocasión, hasta este momento, en que un dios aparece poseyendo un way en cerámica.



Figura 476. K2572.

Su relación viene del componente serpentino que ambos comparten. La figura de *K'awiil* es un pequeño icono humeante en la cola de Venado Serpiente. La figura sentada en una esquina, un ayudante de alto rango por la capa y el tocado, apunta, con el plato que presenta, a que se ha celebrado un rito en el que se habría invocado a *K'awiil* y al Señor de los Venados, que se manifiesta a través del way que atraviesa la barra ceremonial. Es decir, es una clara exposición del poder que tiene el sujeto que la sostiene.

La diferencia con las otras apariciones de Venado Serpiente radica en que su poseedor es *K'awiil*, no el *ajaw*, y que el Señor que emerge no es el joven de sus apariciones ante un plato de comida humana. Otra sutil diferencia es que se ha añadido una fecha al evento, 7 *Chicchan* 18 *Zac*, lo que nunca sucede con las otras manifestaciones de Venado Serpiente con el dios joven ya que siempre carecen de fechas. Es la misma fecha que tiene el K1384 donde aparece el mismo dios, con la misma edad, ante el altar del agave.

Por tanto es muy posible que se trate de una fecha de referencias míticas, que, incluso, “juega” con el número siete y con *chicchan*, el numeral que tiene *Wuk Si'ip* en su nombre y el nombre “venado serpiente” del way del que emerge. Por la iconografía de la oreja de la boa, el tema subyacente es el maíz, una relación que en



principio puede parecer fuera de lugar, pero que se explica si se tienen en cuenta que, en su forma primigenia, es decir, salvaje, esta planta pertenecía al bosque, a su vez dominio del Señor de los Venados, ya que la mencionada oreja combina la estructura del pabellón auditivo con una mazorca de maíz. Por este detalle también cobra importancia la mención a *K'awiil*, un dios que está muy vinculado a los rituales de fertilidad agrícola que realizaba la realeza maya.

Pasando a las relaciones entre *K'awiil* y el *way* en monumentos, hay que mencionar el Dintel 15 de Yaxchilán (Figura 477). En él una serpiente llamada *na kan* es el *way* de *K'awiil*<sup>169</sup>.



**Figura 477.** El Dintel 15 de Yaxchilán. Foto del British Museum. Se ha señalado el pasaje en que se menciona a *K'awiil* como poseedor del *way*.

De esta serpiente emerge un personaje, al que habría invocado la dama que, arrodillada, contempla la aparición. Una aparición que ha estado precedida de una ofrenda de papeles, quizá empapados en sangre, que han sido quemados. Toda una parafernalia que sugiere que a *na kan* y a *K'awiil* se les ha realizado un ritual de invocación, con iconografía que implica que el *way*, al menos en este caso, no es una parte integral de las personas, sino que hay que realizar una serie de ceremonias para invocarlo.

---

<sup>169</sup> En el Tablero del Templo XIV de Palenque se menciona a *sak bak na kan*, “serpiente del hueso blanco”, que es una de las formas de describir al ciempiés que tiene sus huesos, de color blanco, recubriendo su cuerpo.

### 5.5.3. EL PIE DE *K'AWIIL* COMO WAY

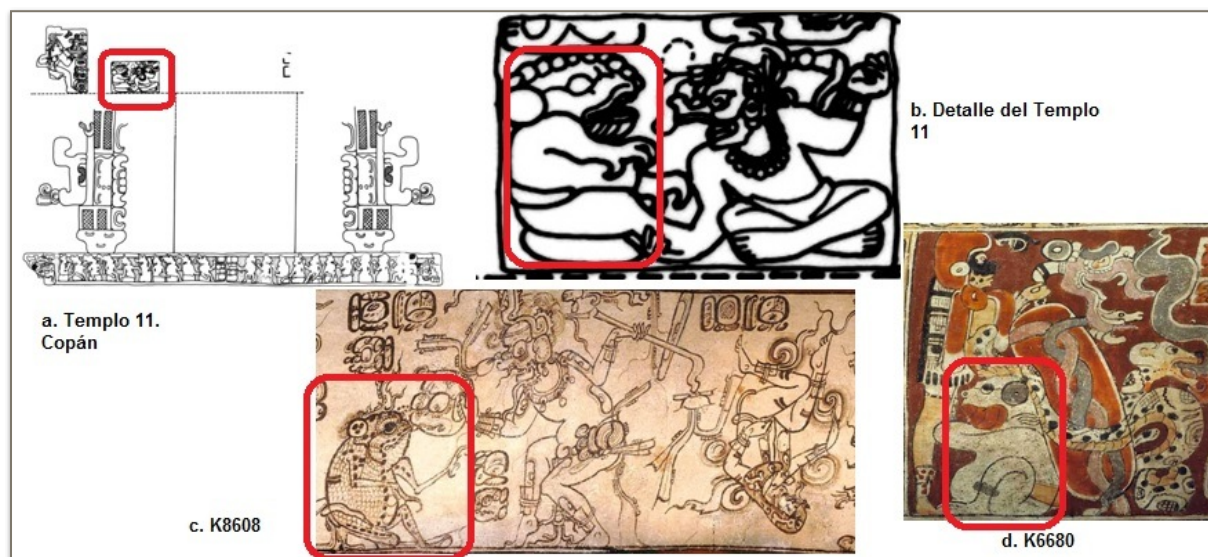
En la puerta este, jamba sur, del Templo 11 de Copán hay una inscripción en la que se dice que *y-ok*, “su pie,” es el way de *K'awiil* (Houston y Stuart 1989: 8). Este templo tiene su puerta de acceso formada por las fauces esqueléticas de un ciempiés y, sobre ellas, un cartucho en el que un pequeño sapo conversa con *K'awiil*, situación semejante a la que presentan dos ejemplos en los que hay dioses en su faceta de way: el K8608 y K6608 (Figura 478b y c). La relación con *K'awiil* puede derivarse de que el sapo estaba visto como un reptil en su manifestación de “sapo del nenúfar” puesto que tiene la oreja de serpiente.

El sapo es un way que denota ser una entidad de alto rango por el collar que lleva, es opulento y se vincula directamente, a través de su tocado, con la vegetación primordial. Por otro lado es imagen de referencia de los cenotes y sitios de aguas calmas y calientes, tanto por su tocado de nenúfar, como por ser el hábitat en el que nace, y que son portales al Inframundo y a la muerte. La estrecha relación que mantiene con rasgos de los dioses de la tierra le hace ser un buen candidato para ser la metáfora de la tierra que rodea a los cenotes.

Una propuesta que enlaza y abarca a su otro significado, el de un ser que se metamorfosea y parece tener su hábitat tanto en el agua como en el interior de la tierra que bordea las aguas estancadas, donde suelen enterrarse durante largas temporadas. Por tanto, un ser poderoso y liminal ideal para encarnar el concepto de transformación de una entidad ontológica en otra<sup>170</sup>. Algo que sucede con el dios *K'awiil* que puede ser un way, al igual que les sucede a *Chak* y a *Akan*, los otros dioses que tienen relación con este batracio y que presentan manifestaciones como way.

---

<sup>170</sup> Un concepto que se encuentra también en los murales de Cacaxtla (Tlaxcala), de estilo ecléctico con alusiones a la iconografía maya, donde un sapo sube con un bulto por una escalera figurada que conecta distintas realidades.



**Figura 478.** El Templo 11 de Copán y la importancia del sapo. a. Vista general (dibujo de L. Schele) de la entrada del Templo 11 donde se menciona al pie de *K'awiil* como *way*. Se ha enmarcado el relieve de *K'awiil* con el sapo. Junto a ellos hay un hombre que ofrece un plato; b. Detalle del fragmento del sapo; c. El sapo, con el mismo gesto en sus manos, dirigiéndose al *way Chak* de los Huesos Gruesos en el K8608; d. El sapo ante un sujeto con rasgos de *Akan* y *Yax Bahlam* en el K6680.

## 5.6. EL DIOS DEL AGAVE

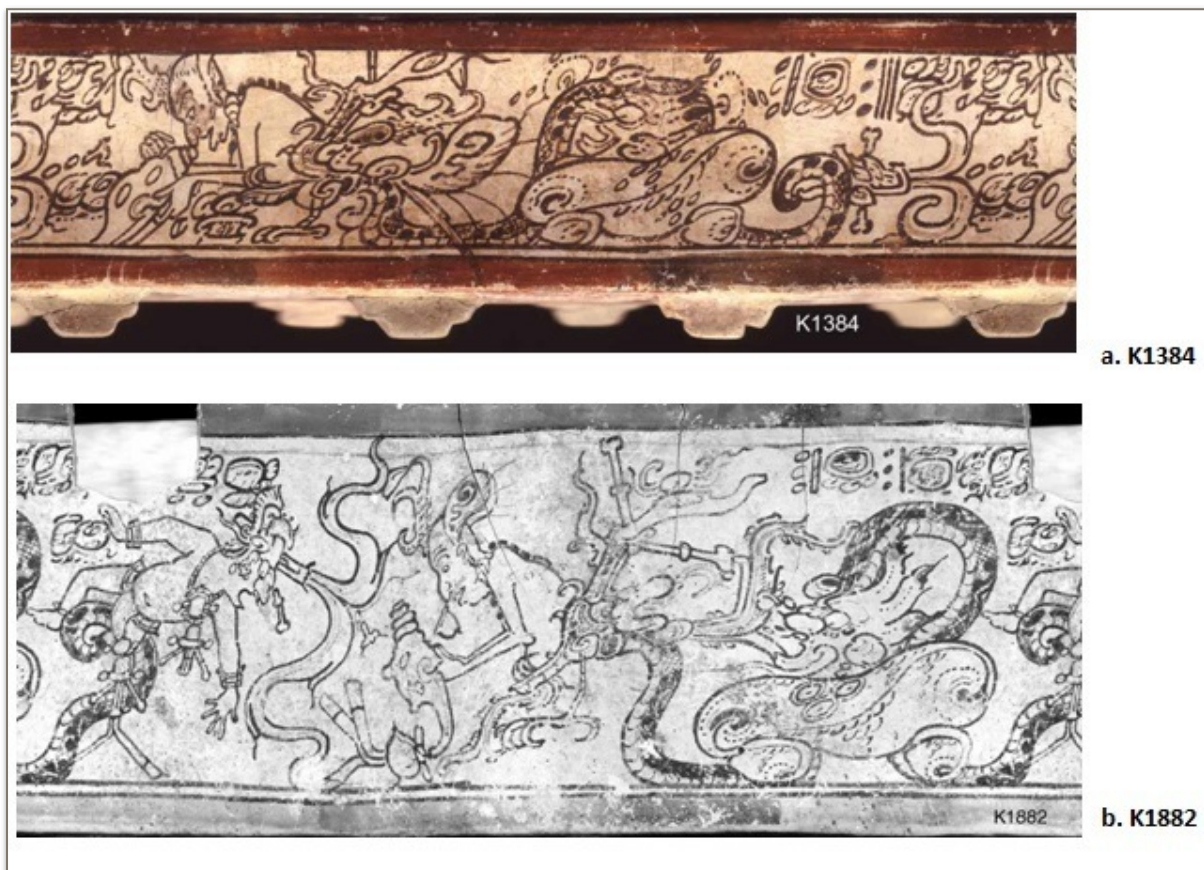
La estrecha relación que tiene el *way* con el consumo del pulque hace que se tenga que relacionar, casi irremediabilmente, con la divinidad de esta bebida alcohólica, muy utilizada para la vida ceremonial de los mayas prehispánicos. El pulque se obtiene gracias a la fermentación de la savia del agave o maguey, un líquido lechoso que se encuentra en el corazón de esta planta y al que es posible acceder cuando el agave ha muerto. Esto sucede una vez que le brota un tallo alto y esbelto, desde el centro de la misma.

Una vez que florece dando unas flores blancas, el maguey muere y es el momento de cortar el tallo y acceder al núcleo donde está la savia. Para ello hay que raspar ese núcleo y drenar el líquido. Éste, recién recolectado, es muy nutritivo y se da a los bebés y niños para completar su alimentación. Pero si se deja fermentar, dejando que el calor modifique sus azúcares, se va convirtiendo en una bebida alcohólica, tanto más alcohólica cuanto más sea sometida al proceso de fermentación. El pulque acaba por adquirir un olor a carne podrida que recuerda al que despiden los cadáveres, y es entonces donde su consumo produce una embriaguez acompañada de potentes alucinaciones.



Como se puede observar, es un proceso dramático, tanto el de la vida y muerte del maguey como el de la producción del pulque, que tiene diferente gradación en relación a la potencia de su embriaguez. Es posible que en iconografía del Clásico se vean jarras con pulque poco fermentado y otras con una gran solera, éstas podrían ser las jarras que emanan un humo denso y punteado con unos iconos de barras y puntos que recuerda al caparazón del ciempiés de doble cabeza del K8540, y, podría ser, que fuera un modo de aludir a un olor a putrefacción propia del significado vinculado al Inframundo del ciempiés.

La planta del que se extrae el preciado líquido tuvo condición de divina, y Grube (2004b: 59-76) demostró que una cabeza que yacía sobre un altar con patas en varias cerámicas de estilo “códice” era la planta del maguey personificada pero, hasta el momento, se desconoce su nombre. Sus rasgos inusuales le acercaban a la categoría de divinidad; es fácil de identificar porque tiene la fisionomía de las cabezas serpentinas que conforman los rasgos de divinidades como *Chak* y *K’awiil*, pero se diferencia en que de su frente salen unas hojas de agave, que se convierte en su rasgo definitorio. La cabeza de dios del agave aparece sobre el “altar del agave” en el K1384, con fecha de 7 *Chicchan* 18 *Zac*, y K1882 con una fecha diferente, 7 *Chicchan*, 8 *Chen* (Figura 479). Son contextos sin referencias al *way*, aunque la serpiente sea casi idéntica a Venado Serpiente, si bien con la salvedad que presenta una pata de ave y no se puede olvidar que las aves, tanto la guacamaya roja como el *way Koko*, están muy relacionados con la planta del agave.



**Figura 479.** El dios del agave. a. En el K1384; b. En el K1882.

Las hojas del maguey son un motivo frecuente en iconografía maya: alargadas, de color blanco pero con una mancha negra en el extremo. Sus extremos pueden ir punteados con las espinas propias del maguey o pueden verse pequeños puntos negros en línea en su interior. Hay otra versión en la que una hoja de maguey forma la nariz de esta divinidad, siendo un rasgo iconográfico muy útil que ayuda a diferenciarlo de *K'awiil* y de *Chak*. Es un motivo que también sale de jarras, indicando así que contienen pulque, que forman parte de la oreja del *way Koko*, que están en tocados o tobilleras, perforadores o en cinturones de *way* de la “familia *Akan*”. Es un motivo, por tanto, muy ligado a los *way* de este complejo. En cambio no aparece en la iconografía del jaguar o del zorro, también grandes bebedores, aunque sí se en las jarras que están consumiendo, que llevan escrito su contenido o dejan asomar hojas de maguey.

El *way* y el complejo del agave o maguey, tanto la planta como el pulque, se entrecruzan en numerosas ocasiones, pero en muy contadas veces lo hacen con su divinidad. Esto sucede en los K8351 (Figura 480a) y en K5847 (Figura 480b). En ambas ocasiones se realizan o aluden a sacrificios llevados a cabo ante el “altar del

agave”, un altar en su iconografía, pero que puede aludir a un lugar mítico donde sucedieron importantes acontecimientos.



**Figura 480.** Las caras del “dios del agave” en el contexto del way. a. En el tocado de un personaje del K8531, siendo su nariz una hoja de maguey; b. La planta del agave divinizada sobre el “altar del agave” en el K1384. Las hojas le salen de la frente; d. Un baldaquino con cabezas del agave idénticas a la del tocado del personaje del K8351.

En el K8351 el sacrificio es realizado sobre un altar junto a una estela ensangrentada, donde un personaje con tocado en forma de yelmo terminado en pico de ciempiés y con una hoja de agave abre, con un punzón característico, el pecho de la víctima. Asiste al momento un segundo sujeto con el tocado del “dios del agave” que sostiene a un jaguar con diadema de concha (Figura 481).

También acompañan el momento personificadores de un ave con el Jaguar del Agua y de *Akan* que tira la piedra. Es decir los protagonistas de vasos como el K791 y VAS donde se repiten casi los mismos personajes. Se diría que estas diferentes narrativas recogidas en cerámica, además de muchos matices que son imposibles de discernir con la información disponible, celebran a la planta del agave por medio de distintos tipos de sacrificio.





**Figura 481.** K8351.

Las otras cerámicas también inciden en la planta del agave deificada en conexión con el sacrificio. En la K5847 (Figura 482), se recogen dos escenas muy diferentes.



**Figura 482.** K5847.

La primera de ellas refleja la llegada de unas mujeres cargadas a hombros en un modo que, hasta hace muy poco tiempo, era una de las entradas de las novias en el pueblo de sus maridos. Esta escena tiene una segunda versión plasmada en un vaso de la colección del Museo *Popol Vuh* de Guatemala, el K3058 (Figura 483). Desgraciadamente el vaso se encuentra en muy mal estado y solo se pueden adivinar algunas de las figuras. Pero están presentes las mujeres con los sombreros



de ala ancha y una lo alza a modo de saludo a un personaje sentado en el mismo entramado hecho con hojas y las cabezas del dios del agave.



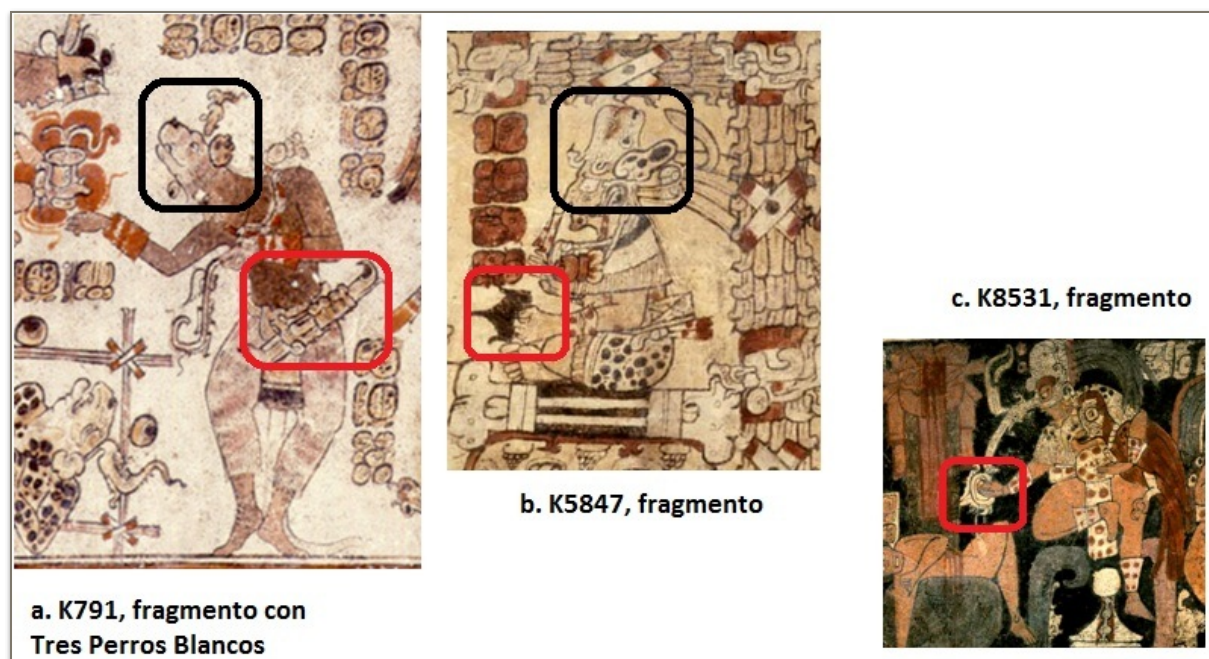
**Figura 483.** K3058. Se adivinan dos mujeres con sus sombreros de ala ancha. También se ve un personaje sentado, en posición frontal, en el trono de huesos sobre el altar.

Parece que este personaje tiene un tocado de jaguar y se sienta en el mismo trono de huesos sobre el altar o trono que se aprecia en el K5847. Y como en este último vaso, también se dirige a varios interlocutores colocados en dos niveles: dos hombres sentados en el superior con las mismas capas que en el K5847 y, en el inferior, un jaguar que se dirige a un tercer personaje que está cayendo y tiene el rostro con manchas negras y capucha, por lo que sería la versión de *Akan* vinculada al pulque.

De estos dos vasos se deduce que el altar del agave era también el lugar donde gobernaba un dios y que ese lugar está situado en el inframundo —de ahí los huesos—, al igual que los tronos de huesos que se ven en otros contextos cerámicos, en algunos de los cuales hay *way* (K3395) o temas relacionados con ellos (K1440).

En el K5847 el dios es viejo, con oreja de jaguar y tocado del *way* Tres Perros Blancos, idéntico al que se ve en el K791. Empuña el punzón con agarradera igual al del K8351, siendo muy probablemente un arma de sacrificio en los que la extracción

de abundante sangre parece ser uno de los objetivos. Es muy posible que ese punzón esté hecho con las púas del agave, que se utilizaban para los autosacrificios, y que incluso tienen forma personificada en los perforadores que se ven en el K791, K792, K793 y VAS: una cabeza del dios del agave, tres nudos como tocado (que siempre están en ropajes utilizados durante los autosacrificios) y una hoja de agave (Figura 484).



**Figura 484.** Tocados de perro y el punzón de sacrificios. a. En el K791; b. En el K5847 con tocado de perro con oreja de jaguar; c. El punzón en el K8351.

En el K3058 no se ven los detalles de las manos del personaje del trono, pero se adivina el tocado de jaguar y la capa corta de franjas en los hombros, rasgos iconográficos presentes en el K5847, así como lo que determina su elevado estatus: el trono sobre el altar enmarcado en un baldaquino hecho con cabezas y hojas de agave (Figura 485). El resto de las alusiones al way se concentran en el ornamento de los presentes: las capas cortas de franjas rojas blancas y negras que llevan sobre los hombros la mayoría de ellos y en los tocados de Tres Perros Blancos con oreja de jaguar, que representa un concepto similar al del way perro jaguar, que en el K3058 aparece dividido ya que el dios sobre el trono tiene tocado de jaguar, pero el que habla con una de las damas lo lleva de perro. Tanto los way perro y jaguar, o “perro jaguar”, están presentes en temas relacionados con el agave en su versión divina, al igual que lo están en los rituales dedicados al surgimiento de esta planta.





**Figura 485.** Cabezas de agave en el entramado vegetal hecho con sus hojas. a. Fragmento del K3058 con el baldaquino de agave y el dios sentado en el trono de huesos situado sobre el altar. Se han señalado el trono sobre el altar y las cabezas del agave; b. La misma disposición en el K5847, salvo que el sujeto sobre el trono está de perfil.

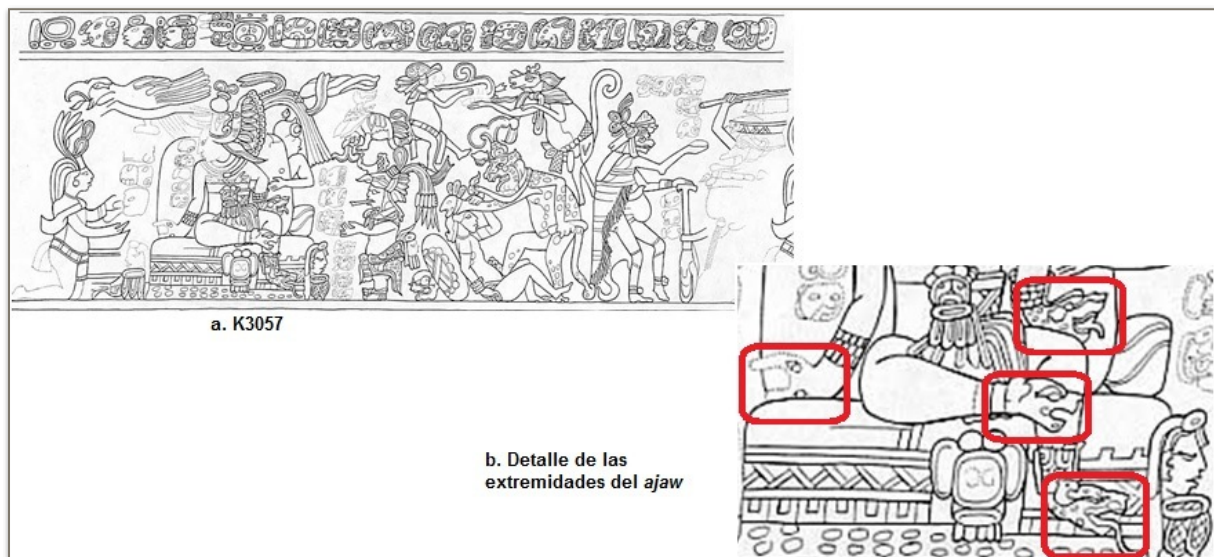
En estos dos vasos hay un tercer *way*, *Akan*, en esta ocasión con la capucha un *way* siempre en situaciones de borrachera ritual que alcanza por medio de enemas o directamente bebiendo de grandes tinajas con pulque. En el K3058 está obviamente muy bebido porque está cayéndose mientras le increpa un jaguar, en una situación muy similar a la representada en el K681, un cuenco que muestra distintas versiones del jaguar bailando y atacando a unos “*akanes*”, bailes que están separados por un *Akan* de idénticas características al que vemos en el K3058 (Figura 486).



**Figura 486.** La tensión entre *Akan* y el jaguar. a. El K681. Se ha enmarcado al *Akan* derrotado por el alcohol o por los jaguares; b. Fragmento del K3058 donde se reproduce el mismo conflicto. Se ha enmarcado a *Akan* para destacarlo dado el mal estado del vaso. Está cayendo ante el acoso de un jaguar.

El dios que ocupa el trono del agave tiene entre sus actividades presidir la unión entre unas damas y unos caballeros (hay tres y tres en el K5841, y dos y dos en el K3058), lo que implica compromiso, fertilidad y reproducción. A la vez, en los K5841 y K3058 está Tres Vestidos/Innumerables *Akan*. Aunque su presencia no está muy clara en la trama de estos dos vasos, parece parte esencial del compromiso que se va a celebrar y, en el K3058 enlaza con las enigmáticas escenas del K681, donde unos jaguares luchaban con versiones de *Akan*, mientras Tres Vestidos/Innumerables *Akan* aparecía, abatido, en el centro de la escena.

Además se pone en evidencia el importante papel que tiene el perro con rasgos de jaguar en los contextos del pulque, posiblemente porque es un guía en el camino hacia la otra realidad a la que se accede consumiendo pulque y ofreciendo dolorosos sacrificios con las espinas de esta polivalente planta que parece especialmente creada para surtir de todo lo necesario para entrar en contacto con el “Otromundo”. En esta línea destacan los pies que tiene el personaje principal de un vaso inciso, el K3057, que son de perro y de jaguar, como si este *ajaw* que aparece rodeado de way necesitase de esos apoyos para poder entrar en contacto con ellos. Redundando más en esta idea, sus manos son la cabeza de un jaguar y las pinzas de un cangrejo. Este tipo de manos en pinza las tiene *Yax Bahlam* en el K3048 (ir a Figura 457), cuando le sale un joven agave de su brazo, y otro *ajaw* sentado sobre un trono y dentro de una cueva, al que se ve en el K6680 (ir a Figura 456).



**Figura 487.** K3057. a. La cerámica; b. Detalle de los pies con las cabezas de perro y jaguar y de las manos, una en pinza de cangrejo y otra de jaguar.

## 5.7. CHAK

*Chak* tiene distintas escenas con el *way*, y su relación refleja en cierto modo la gradación en cuanto a los diferentes significados ontológicos que parece afectar a los animales que ejercen de *way* y que, si bien era clara cuando se relacionaban con *Itzamnaaj* (no eran *way* porque no tenían sus rasgos iconográficos), no sucede lo mismo en el caso de *Chak*. Es de destacar que todos los ejemplos en los que coinciden son de estilo “códice”, por lo que se trata de mitos y referencias particulares de la región de Mirador-Calakmul-Nakbé.

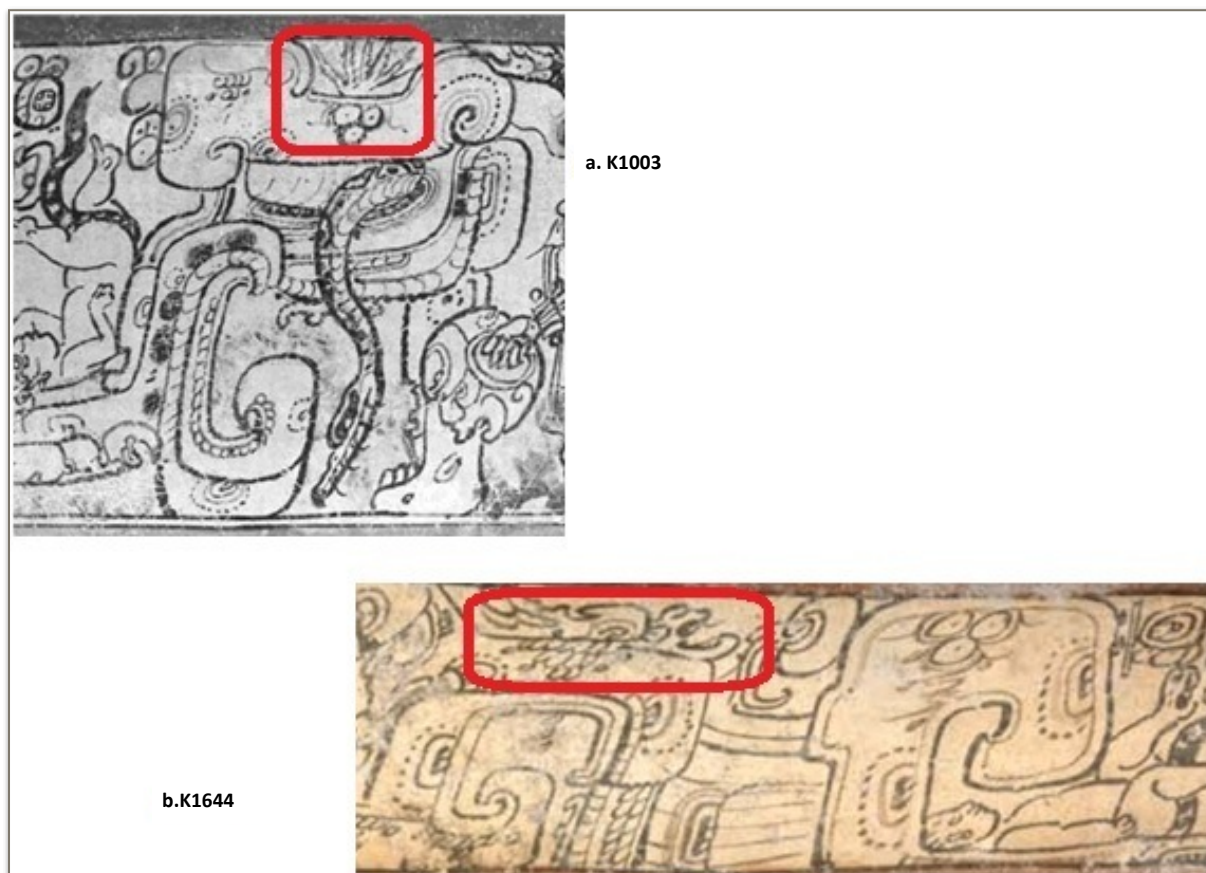
Se relacionan ante las montañas, lugares o altares míticos ante los que *Chak* ejecuta unas danzas con sus dos hachas. En muchas de ellas su antagonista es un esqueleto y hay un bebé con rasgos de jaguar, el “*unem bahlam*” que parecen disputarse ellos dos. En estos escenarios se ven animales con los rasgos iconográficos del *way*, pero que no son mencionados como tales en el texto que, todo hay que decirlo, es muy sucinto y el espacio muy reducido. Dos de estas escenas suceden ante el “altar/montaña del agave”. En el K1003 (Figura 488a) *Chak* aparece abriendo el altar con una pequeña cabeza del dios del agave encima (Figura 489a), mientras que en el K1644 (ver Figura 488b y 489b) lo que hay es una diminuta planta de maguey.





**Figura 488.** Las cerámicas con el agave sobre la montaña que “abre” *Chak*: a. El K1003; b. El K1644.

En el K1003 junto a *Chak* están el “jaguar del enema” y la Luciérnaga, una de las versiones de *Akan*, que empuña el hacha dentada de pedernal típica de *Akan* cuando se autodecapita. En el K1644 le acompaña un ciempiés de cuerpo esquelético (Figura 488c).



**Figura 489.** El agave y el dios del agave sobre la montaña/altar. a. Detalle del K1003; b. Fragmento del K1644.

Su relación con el jaguar, en este caso del “perro jaguar” y la Luciérnaga, pero ya sin la presencia expresa del agave, continúa en el K521 (Figura 490) y en el K1815 sólo con Luciérnaga (Figura 491).



**Figura 490.** K521. Metropolitan Museum de Nueva York.



**Figura 491.** K1815.

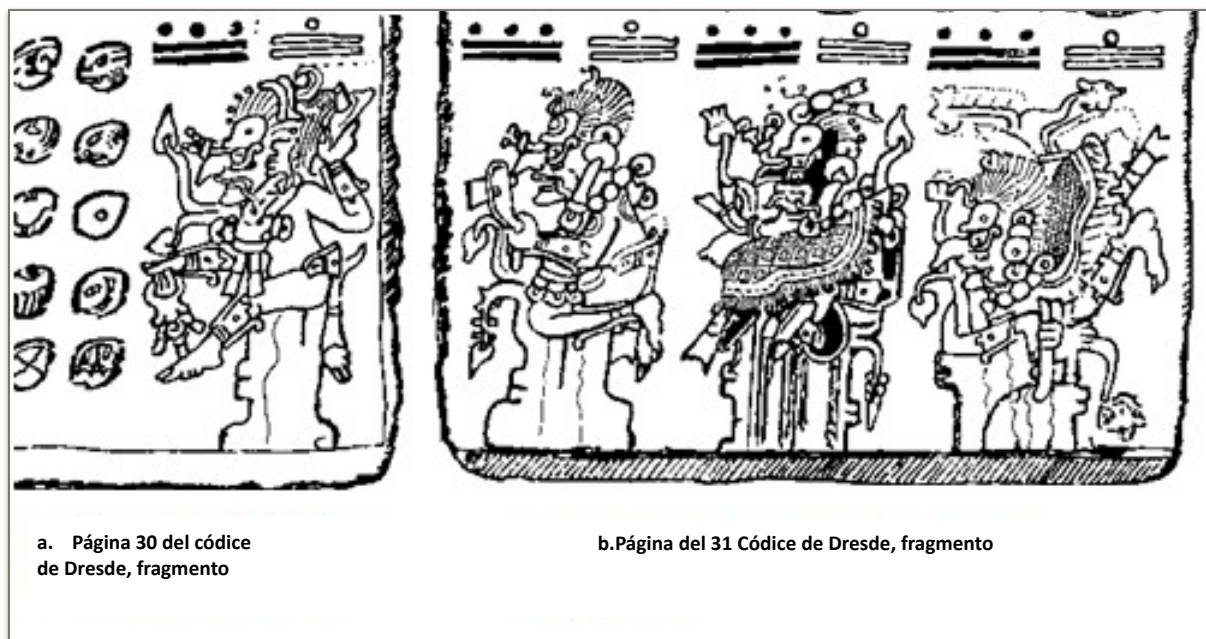
En todos los ejemplos el centro de atención está en la montaña, que también funciona como un altar en el que se deposita al bebé jaguar, la ofrenda en todas las cerámicas. En el K1815 hay incluso un árbol emergiendo de la montaña/altar<sup>171</sup>, como consecuencia de la acción de *Chak*. En este vaso también se sugiere que la danza y el sacrificio tiene lugar en la noche, con el cuarto creciente de la Luna que lleva el esqueleto a la espalda, posiblemente en sus primeras horas por la presencia de la luciérnaga. Hay que señalar que el cuarto creciente de la luna se oculta en el horizonte también en las primeras horas de la noche.

Desgraciadamente el árbol que se ve en el K1815 es difícil de identificar, pero lo interesante es que se trata de otro tipo, por lo que la acción de *Chak* se aplica a varias especies vegetales, quizá como un anticipo de lo que se observa en las páginas 30-31 del Códice de Dresde con el dios asociado a diversas plantas (Figura

<sup>171</sup> Surge de un icono que reside en el interior de la montaña y que recuerda a un caracol o, más bien a la forma en que se representan los intestinos (enrollados en el vientre) en el arte maya, un icono que es idéntico al estandarte del Señor sentado en el trono de venado del K3924. La planta surgiría del vientre de la montaña sagrada.



492). Es posible que el árbol del K1815 sea el del *Chak* del extremo derecho de la página 30, y el agave, por las espinas con que se ha dibujado, el que sostiene a los dioses que inicia la misma página del Códice de Dresde.



**Figura 492.** *Chak* en las páginas 30 y 31 del Códice de Dresde. a. Fragmento de la página 30; b. Detalle de la parte inferior de la página 31.

En estas cerámicas se pone de manifiesto la relación de *Chak* con ciertas criaturas del bosque que parecen no ser *way*, aunque tienen todas sus características iconográficas. Su presencia puede obedecer al entorno en que se desarrolla la acción, un entorno de bosque o selva, al que ellos pertenecen y donde se encuentran esas montañas o altares míticos con serpientes (un concepto compartido con el Centro de México donde aparecen los *coatepetl*, “cerros de culebra”) de los que surgen distintas plantas.

El siguiente grupo de cerámicas recoge a *Chak* participando en rituales con el *way*. Ya no se trata de las montañas o altares en las que desarrolla una buena parte de sus mitos, sino en un entorno *way*, con estas entidades mencionadas como tales en los textos y desarrollando situaciones presentes en otros ejemplos en los que no aparece *Chak*. Las cerámicas en las que está con el *way* son tres. En todas ellas la iconografía del dios es la misma: cuerpo serpentino con rasgos humanoides, un hacha de obsidiana y otra personificada, collar de ojos con jarra *akbal* con serpientes, pelo negro y crespo, diadema de concha con icono de bandas cruzadas,



una rama de una especie vegetal sin identificar y un lenguaje corporal vibrante, gritando y bailando a gran ritmo.

En resumen, la imagen de un ser en plenitud de facultades, que se diría que ha trasladado el enfrentamiento ritual que mantiene con el esqueleto en el mito del “*unem bahlam*” a uno de los terrenos del way, junto con el interior de la tierra, los cenotes. En el K1197 (Figura 493) *Chak* baila entre Uno Muerte y un “jaguar del nenúfar” con muchos visos de ser también una manifestación del Jaguar del Agua (no tiene texto que lo aclare). El escenario es acuático, en el fondo de un cenote o del mar, como atestigua un pequeño pez que nada en la base del vaso.



**Figura 493.** K1197.

En el fondo del agua se han depositado una cabeza y el plato con el ojo-mano-hueso junto a *Chak*, replicando la misma ofrenda de comida humana que recibe *Wuk/ik' Si'ip* y otros way. La cabeza está ante el jaguar, algo natural porque es lo que ataca en primer lugar este felino que tanto gusta del agua, representado bailando con una planta de nenúfar salpicada de distintos signos para agua, En este vaso, jaguar y dios parecen participar de un mismo destino: ambos bailan animadamente, ambos pertenecen al entorno acuático, y ambos han recibido o han participado en un sacrificio humano.

*Chak* mantiene la iconografía propia de cuando danza con las hachas: diadema de concha, orejera de concha, jarra *akbal* y cuerpo parcialmente serpentino. Está emitiendo un fuerte sonido como muestra el icono que sale de su boca y en la cabeza lleva una rama de árbol y un *ajaw* que termina en vegetación, dos referencias al entorno vegetal del que este dios es uno de sus patrones. La rama es de pequeñas puntas rígidas y la suele llevar en estos rituales. El dios podría estar enfrentándose a un antagonista que, en este ejemplo, es el way Uno Muerte al que está dirigiendo su grito y sus hachas. Puede ser la versión way del esqueleto al que se enfrenta en las montañas o altares, sólo que esta vez el enfrentamiento transcurre en el fondo de un cenote, un territorio propio del way Jaguar del Agua que en sus manifestaciones parece ejercer como el guardián o el poseedor del mismo rugiendo, nadando o jugando, como en este caso, dentro del agua.

En el K1653 (Figura 494) *Chak* deja el entorno acuático y mantiene dos frentes abiertos reflejados en su lenguaje corporal con su cuerpo volteado hacia un jaguar que ataca a un hombre, pero dirigiéndose a otro way esqueleto que se adivina sentado: Muerte Fuego en el Centro con su lanza de tres puntas de obsidiana. Junto al jaguar se ve a Venado “boa” dejando asomar al Señor de los Venados. En este vaso se manifiesta la versión más agresiva de *Chak* (García Barrios 2009b).



**Figura 494.** K1653. *Chak* mantiene la misma iconografía que en el K1197, aunque su danza es mucho más intensa y agresiva.

El K1336 (Figura 495) recoge una versión sucinta y de inferior calidad de la cerámica anterior. Algo que o bien refleja la existencia extendida de este mito a clases que no podían permitirse cerámicas de alta calidad o bien que ha llegado hasta nuestros días el ensayo o el dibujo de un pintor sin muchas dotes artísticas.



**Figura 495.** K1336.

El jaguar está acucillado, listo para lanzar a piedra a *Chak*, que le ataca con sus hachas, con el cuerpo serpentino, barbas de pez, collar de ojos con jarra con *kimi*, abundante pelo negro y una planta junto a su orejera de concha, una planta que podría ser un agave (comparar con la que surge de la montaña en el K1003, Figura 489a). Curiosamente el hombre que atacaba el jaguar en el K1653 parece una versión del Hombre Glotón y no está siendo atacado por el jaguar, sino que parece estar indicándole algo.

Para concluir, está la versión de *Chak* como *way*. Desgraciadamente sólo hay un ejemplo, el K8609 (Figura 496), lo que impide comparar nombres y contextos de este inusual *way*. Responde al nombre de *Chaak* de los Huesos Gruesos y tanto su imagen como su nombre sugieren que se trata de un *way* vinculado a las enfermedades, alguna que quizá tiene que ver con debilidad en los huesos ya que el *way* aparece cayendo, sin casi poder sostener sus hachas, con el ombligo salido y su pelo blanquecino. Tiene un anudado junto a la nariz, señal de su aliento que se escapa del cuerpo. Su tronco, en lugar de las marcas de serpiente que le jalonaban cuando aparecía enérgico y en plena forma, tiene espejos. Se está enfrentando a un pequeño “sapo del nenúfar”, pero que no lleva su tocado característico sino una incipiente planta de nenúfar sin el pez. Una referencia a la escasez y a la ausencia de fertilidad, muy en consonancia con la imagen del *way Chak*.





**Figura 496.** K8608.

La otra escena recogida en el vaso tiene como protagonista a un *Akan* que cae “en picado”, moviendo sus pies como si nadara, con el pañuelo de Tres Vestidos / Innumerables *Akan* y marcas en el cuerpo formadas por dos líneas, y humo o fuego que parecen salir de ellas, como si fuera un torbellino de fuego. Estas marcas están en los cuerpos de los protagonistas en los que el fuego y el sacrificio es uno de los elementos principales y es de suponer que tienen relación con éste, aunque todavía no esté claro qué representan exactamente (el *way* Hombre en Llamas del K1256 hace el mismo pedaleo).

Esta cerámica plantea una serie de cuestiones que, aunque no se puedan resolver por la unicidad de la muestra, sí que permiten reflexionar acerca de las características del *way*. Así se ve que un dios puede tener una manifestación como *way*, una manifestación que, aunque mantiene sus características iconográficas, parece ser independiente del dios como tal. Es algo muy interesante porque se repite en el caso del dios *Akan* que se verá a continuación.

Aunque se trate de un único ejemplo parece ser que esa manifestación *way* del dios es posible en contextos de muerte, los que rodean la mayoría de los temas y rituales del *way*, y ese patrón se repite también con *Akan*. La alusión a “huesos gruesos” y la imagen macilenta del *way Chak* sugieren que, cuando un dios se manifiesta en forma de *way*, lo hace con relación a una enfermedad a todas luces mortal. Algo que, nuevamente, se repetirá en el caso de *Akan* que, si bien no se presenta bajo la forma de la enfermedad, sí lo hace a través de la muerte que acontece como consecuencia del sacrificio, el propio, cuando se corta la cabeza o el

que inflige a otros seres, en el caso de su manifestación golpeando con la piedra, o sugiriendo la decapitación si se apropia de la iconografía del murciélago.

Esta cerámica, además de una lectura inmediata a la que es difícil de acceder, presenta a los dos dioses que tienen manifestaciones como *way*, *Chak* y *Akan*. Y la presencia de otros *way* con cualidades de seres liminales en el vaso —el “sapo del nenúfar”, la Luciérnaga, y “perro jaguar”—, está aludiendo a ese carácter de transformación de entidades divinas en *way* que ambos comparten.

## 5.8. *AKAN*

El origen del ubicuo *way Akan* y su “familia” parecen responder a un patrón similar al que se observa en el único ejemplo de un *way Chak*. Es decir, entidades divinas con determinados rasgos y cualidades que pueden ser susceptibles de ser *way* y, parece ser al menos en el caso de *Akan*, que lo son por decisión propia. El ejemplo de *Akan* cuando se decapita es el más dramático, en el caso de *Chak* falta información al respecto.

Es un origen del *way* distinto al que se observa, quizá, en los esqueletos y de forma segura en los animales y fenómenos naturales, de los cuales no existe una versión divina de sus *way*, al menos en el periodo Clásico, ya que son fuerzas vagamente sobrenaturales, de difícil definición ontológica, pero no dioses, algunas de cuyas manifestaciones son *way*. Tampoco se ajusta a la figura del Dios N que, a pesar de interactuar con los *way*, conserva su categoría divina o, al menos, no está definido como *way* en los textos. La razón más lógica para que *Akan* y *Chak* tengan avatares *way* puede responder a que algunas de sus características se ajustan a lo que es un *way* y, por ello, lo son. En el caso de *Chak*, y con solo un ejemplo, sólo se puede elucubrar con que el calificativo “huesos gruesos” responde a algún tipo de cualidad del dios que puede ser entendida como una enfermedad o causa de muerte.

Siguiendo con el paralelismo con *Akan*, se sigue esa premisa, sólo que *Akan* parece de entrada una deidad mucho más relacionada con el mundo de la muerte que *Chak*. No hay más que ver la cabeza que puede funcionar como su nombre y que es un fiel retrato suyo: rostro escuálido con marcas de muerte y una banda

negra en los ojos. Quizá por ello la presencia abrumadora de *Akan* en el mundo del *way*, ya que éste transcurre, sin duda, en una parcela del Inframundo u “otromundo”, una realidad distinta a la cotidiana de la sociedad humana y en la que se ubican las entidades que no pertenecen a esa cotidianeidad: desde antepasados y ancestros a dioses, héroes culturales como los Gemelos, animales o esas fuerzas que, sin ser totalmente divinas, sí tienen algunas de sus características. Realmente lo que une a todos estos seres, incluido el *way*, es que no pertenecen al mundo de los hombres, aunque sí que puedan relacionarse con ellos de una forma temporal y transitoria.

Las imágenes del dios *Akan* revelan que tiene una serie de cualidades que se muestran como *way* en este contexto. Uno de los ejemplos más relevantes está en una tapa de plato incisa del Clásico Temprano (Figura 497). Incluso existe la posibilidad de que *Akan* ya fuera una divinidad establecida en el Preclásico Tardío, y así Girón Ábrego (2013) propone que es posible que exista un logograma *AKAN* en San Bartolo, así como un fragmento de su rostro en el Mural de este sitio (Girón Ábrego 2013, citando a Taube 2011: 54).

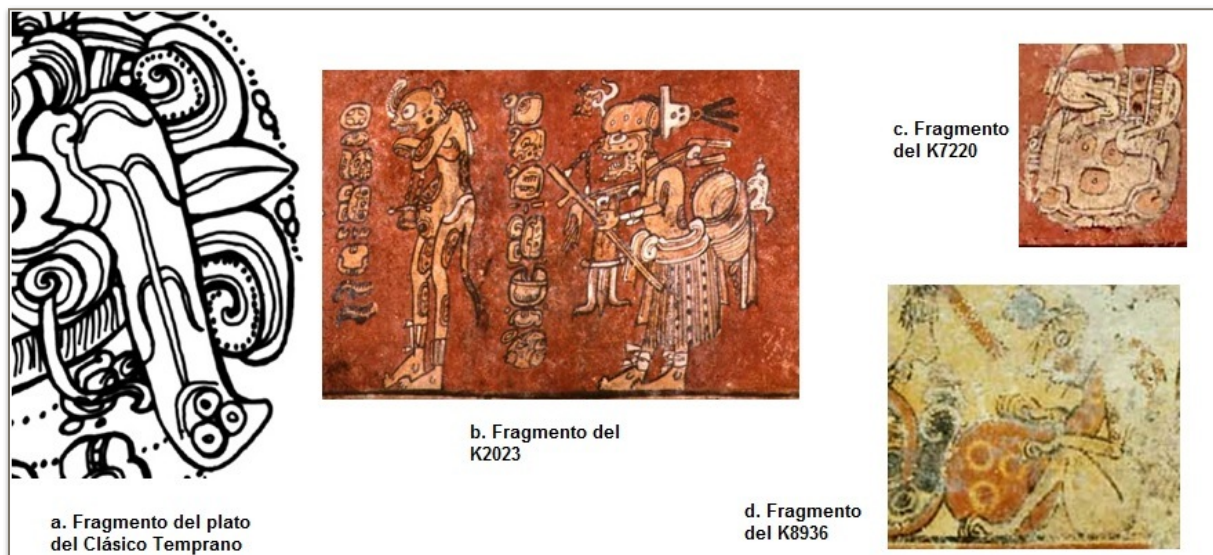
Otros contextos donde aparece el dios *Akan* son el Altar 1 de Naranjo de final del Clásico Temprano y el Altar U de Copán del Clásico Tardío. Como se puede observar, su presencia está ya asentada en el Clásico Temprano en el plato inciso mencionado, donde muestra unos rasgos iconográficos que serán desarrollados como *way* por los miembros de su “familia”. Esta cerámica ya avanza lo que será una constante en el periodo posterior: el *way* tiene su nicho fundamentalmente en la cerámica.





**Figura 497.** Tapa incisa de un plato perteneciente al Clásico Temprano (dibujo de Linda Schele).

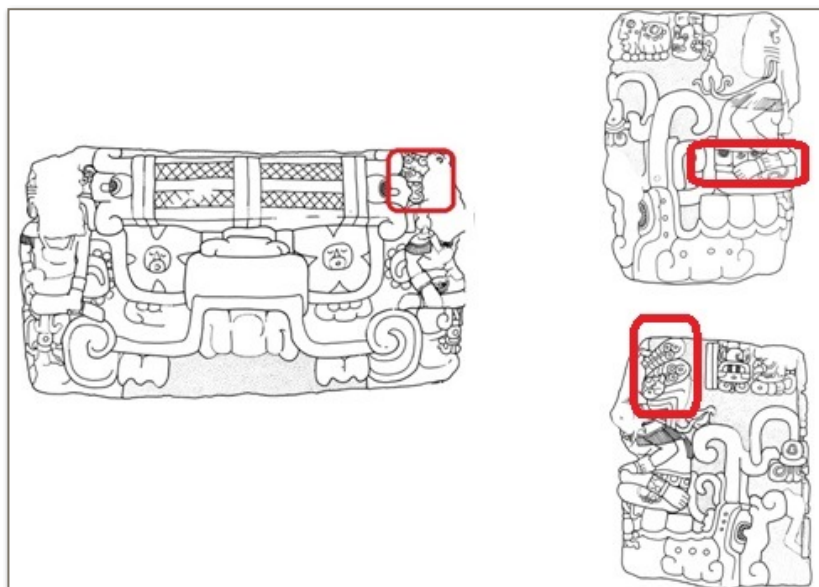
En esta imagen la cabeza de *Akan* asoma de las fauces de una serpiente. Serpiente que tiene muchos elementos vegetales saliendo de su cabeza, aunque no los cuernos de Venado Serpiente. De toda esa exuberancia vegetal se ha querido destacar la hoja de tabaco y un motivo iconográfico formado por una segunda hoja más pequeña y dos signos con los ganchos. Son referencias al tabaco que vemos en la figura de Trueno Muerte Venado que, ya se señalado en su apartado, tiene el mismo nombre que la divinidad del tabaco entre los tzotziles. Muerte Venado carga a una serpiente venado en su bulto. Los tres círculos del tabaco también se aprecian en contextos de *Akan*, como el K7220 y en el bulto que hace rodar un ratón en el K8936, ratón que baila con Trueno Muerte Venado en el K2023 (Figura 498).



**Figura 498.** El tabaco, *Akan* y el *way*. a. Fragmento del plato inciso con la hoja de tabaco; b. Trueno Muerte Venado con una hoja de tabaco colgando de su collar. La parte final replica el motivo que hay junto a la hoja de tabaco en el plato; c. *Akan* sin cabeza, en el K7220, sobre un bulto vegetal que deja ver uno de los círculos que “marcan” la hoja de tabaco; d. El ratón del K8936 hace rodar un bulto con los tres círculos del tabaco.

El dios *Akan* del plato fuma, lleva un ojo con proyección y un *akbal* en su frente, los mismos rasgos que definen a la Luciérnaga. La marca de muerte jalona su mejilla y su mandíbula inferior está descarnada, un rasgo de Tres Vestidos/ Innumerables *Akan*. Y lleva un hueso en su tocado, un fémur por su longitud, del que sale el ojo con la proyección, un rasgo de *Mok Chih*, junto con el *kimi* en la mejilla.

En el Altar U de Copán (Figura 499) también se reproducen muchos de los rasgos iconográficos de *Akan* como *way*: el trono de huesos y con ojos con el que baila en el K2942, los cinturones hechos con hojas de agave como en el K791, K792, VAS y una hoja de tabaco. Los cinturones y las hojas de tabaco, que están en el tocado como en el plato del Clásico Temprano, los llevan dos personajes situados a ambos lados de la montaña animada sobre la que se sienta el trono de huesos (Figura 499). No se conserva la cabeza, pero toda la iconografía indica que se trata de *Akan*, *Akan* el dios, porque no hay referencia al *way* en el texto que tiene el Altar (Figura 500).

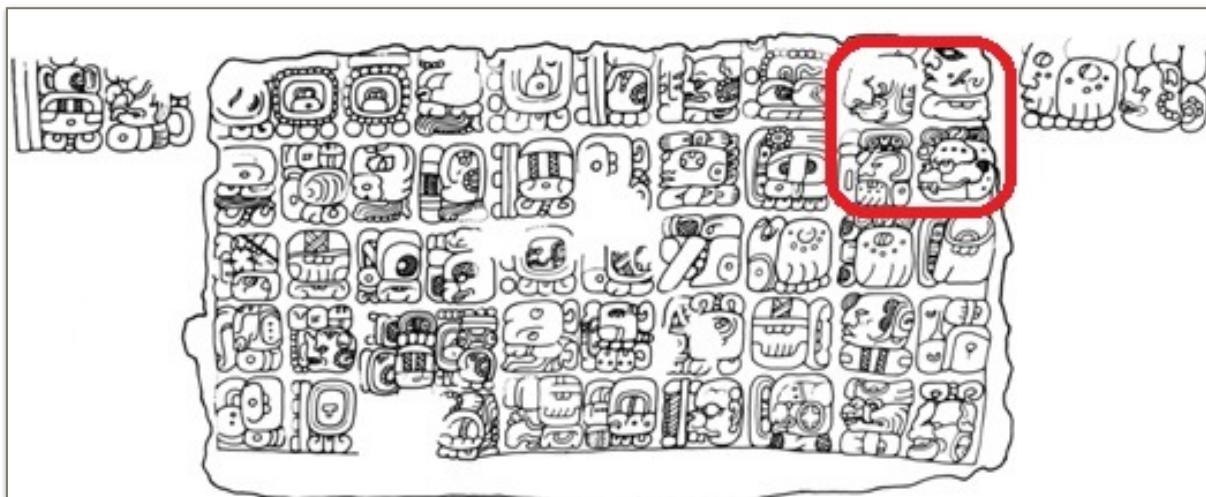


**Figura 499.** Altar U de Copán. Dibujo de Linda Schele. Se han destacado las hojas de tabaco del tocado y el cinturón hecho con hojas de agave.

Al tratarse de un trono o altar es posible que sirviera para que un *ajaw* de Copán realizara una importante ceremonia sobre él, ya que estaba ubicado en un espacio ideal para rituales destinados a ser contemplados por público. Estos tipos de tronos del Inframundo fueron utilizados por los reyes mayas como lugares sobre los que se podía legitimar su poder. En este sentido, la escena más emblemática es la recogida en el Tablero del Palacio de Palenque. Volviendo al Altar U parece que se celebraron ceremonias sobre este altar, más bien un trono, ya que Grube (2004a: 63) ha leído parcialmente el texto y en él se describe un evento en el que el rey de Copán *Yax Pasaj* personifica a *Akan*, seguido de la frase *ti uk' chij*, “bebiendo pulque”.

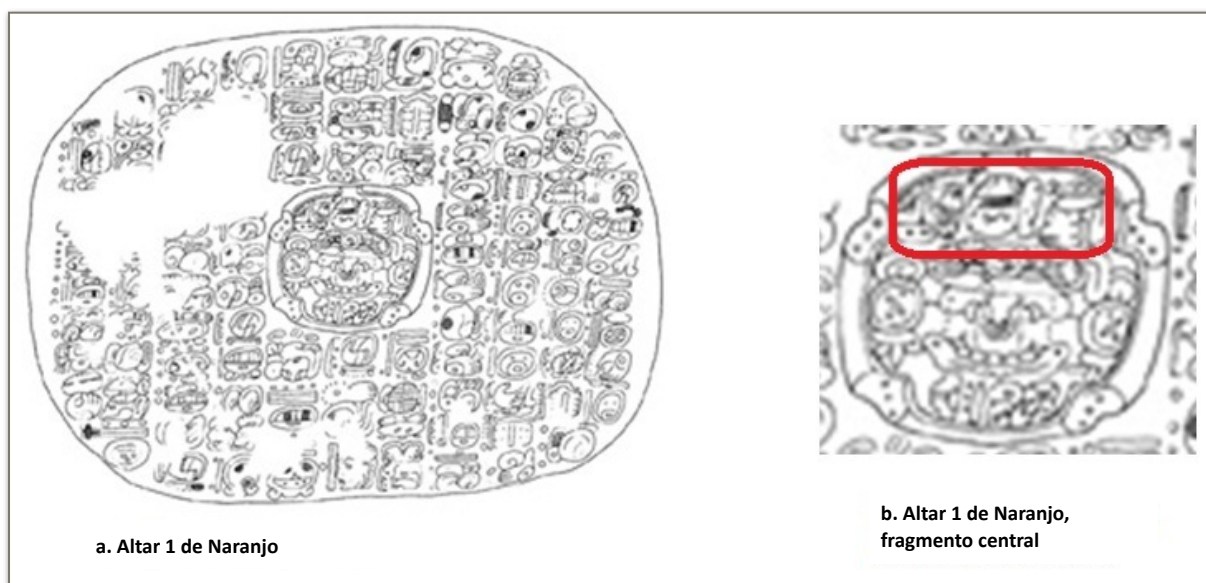
También está *ux pik'* entre el verbo para personificar (*u b'aah a'an*) y *Akan*, por lo que forma parte de su nominal, y es lo que Grube (*ibíd.* 63) traduce por “tres vestidos”, aunque también apunta que podría ser las “tres veces 8000” manifestaciones de *Akan*, lo que he incluido como opción a su traducción bajo “los innumerables”. Esta lectura, sin embargo, no aclara si se está personificando al dios *Akan* o al *way Akan*. En todo caso mantiene la iconografía arquetípica de este *way* y uno de sus rituales más característicos, beber pulque y bajo el nombre del *way Akan* que consume pulque.





**Figura 500.** Parte posterior del Altar U. En el texto se ha señalado el pasaje en el que se alude a *Akan* y al consumo del pulque.

El nombre de *Akan* aparece nuevamente en unas fauces abiertas que representa una de las entradas al Inframundo, en el Altar 1 de Naranjo (Figura 501). Este Altar, dedicado el 593 d.C., narra los orígenes de la dinastía de Naranjo, empezando por los ancestros míticos de esta ciudad. Luego se describen distintas ceremonias llevadas a cabo por el *ajaw Aj Wosal* de Naranjo. Se mencionan estos acontecimientos como sucedidos en *Maxam*, uno de los nombres de Naranjo. Uno de ellos alude a un rito de enterramiento muy poco entendido (Martin y Grube 2000: 72).



**Figura 501.** Altar 1 de Naranjo. a. El Altar (Museo Popol Vuh); b. Fragmento central que son las fauces abiertas del ciempiés y donde se lee el nombre de *Akan* (enmarcado).

En el centro hay un medallón que representa las fauces abiertas de un ciempiés con una montaña o altar en su interior que tiene iconografía de muerte. Sobre ella se ve la cabeza que representa al nombre de *Akan*. Es decir, haciendo abstracción del texto del Altar 1, todavía en proceso de ser descifrado, lo cierto es que aparece una montaña, trono o altar animado en el centro del mismo y, sobre él, *Akan*. El contexto es el de una entrada al Inframundo y en ella se ve que quien lo gobierna, al menos uno de sus hitos principales, es *Akan*. Al igual que en el Altar U no hay alusiones al *way*, por lo que estaríamos ante el dios *Akan*.

Ambos monumentos tienen en común la utilización de la presencia de *Akan* como un señor del Inframundo y la intención de crear un vínculo con el basado en la descendencia. Ello es evidente en la iconografía del Altar U de Copán donde los huesos, además de formar un trono que denota poder, están vinculados a la descendencia, al menos como tal todavía se concebían en la etapa de la Colonia, ya que se pensaba en ellos como contenedores de esperma, la sustancia medular, y se veneraban los huesos de los antepasados e, incluso, se bebían pulverizados en rituales relacionados con la fertilidad (Ruz 2010: 336)<sup>172</sup>.

En el Altar 1 puede que se le relacione con los ancestros fundadores, porque el texto hace muchas referencias a ello y a un rito mortuario y, quizá, a que comparten con *Akan* su espacio, lo que es una indudable fuente de legitimación para ejercer el poder en “estemundo”. En el Altar U la relación es más directa, más “carnal”, ya que *Yax Pasaj* personifica a *Akan* bebiendo pulque. En ambos casos lo esencial es que se vincula a *Akan* con un lugar del Inframundo, la montaña animada de ambos monumentos, desde donde este dios, y los *ajaw tak* personificándole o teniendo relación con él, ejercen el poder. Una imagen que es posible rastrear en cerámica ya que se encuentra también presente en el K6608.

Resumiendo, los rasgos del dios *Akan* que fueron susceptibles de ser un *way* son su relación con el Inframundo tanto por su iconografía corporal de muerte como por ocupar uno de sus tronos, una relación que se visualiza como la posición del dios en las fauces de un ciempiés, un hecho recogido en sus cuitas con el *way* ciempiés o en su figura cuando sintetiza en sí mismo esa relación sin duda visceral.

---

<sup>172</sup> Curiosamente, el *Akan* del K1381 tiene sobre su figura un rústico glifo *baak*, “hueso”, y el *way* está bebiendo en ese momento.

Es decir, no cabe duda de que *Akan* está muy vinculado a la entrada del Inframundo, quizá por ser él uno de los dioses que facilitan la entrada.

Al hilo de esta propuesta cobra importancia su relación con el tabaco, posiblemente porque es una planta cuyo consumo permite el acceso al “otromundo” y como tal se considera una de las más emblemáticas de este entorno. Lo mismo que su afición al pulque, ya que comparte con el tabaco el ser una de las vías de acceso al Inframundo, pudiendo *Akan*, incluso, ir vestido con las hojas del agave, un atuendo que comparten el dios, el *way* y el *k’uhul ajaw* que lo estaría personificando, bebiendo pulque, en el Altar U de Copán.



## 6. LA SOCIABILIDAD DEL WAY



Pocas veces parece tener sentido el por qué determinados way aparecen juntos en cerámica, pero sin duda lo tuvo, ya que los mayas clásicos no dejaban las cosas al azar en cuestiones tan comprometidas como un tema en el que se trataba la posesión de entidades muy poderosas en las que participaban muchas de las principales entidades políticas de la época.

Un cuidadoso examen iconográfico puede dar pistas sobre ello y revelar la existencia de una narrativa o de una temática que enlaza a estos personajes. Unos personajes que, si bien pierden parte de su carácter enigmático una vez que se les analiza en detalle, sus historias siguen siendo una incógnita ya que no se sirvieron de textos para contarlas. Un análisis de sus encuentros y desencuentros puede arrojar luz sobre ellos. El jaguar, y el venado en menor medida —ya que ambos aparecen en la mayoría de las cerámicas—, van a ser el hilo conductor de un enfoque basado en las relaciones existentes entre los way, y que posibilitará adentrarse en un mundo de vínculos que se adivina muy complejo.

Aunque sin duda existieron muchas más de las que se van a presentar en este capítulo, y que se adivinan y supone una tentación explorarlas, la aplicación de una metodología iconográfica está sujeta a una premisa básica, como es la comparación de personajes y situaciones semejantes que permitan sacar conclusiones. Por ello este apartado está dedicado a los casos en los que se produce una estabilidad de rasgos iconográficos y de temas, y, como he apuntado, ello solo es posible a partir de los personajes que aparecen con más frecuencia, algo que evidencia, además, la importancia fundamental del jaguar en el concepto del way. Estas relaciones son de distinta índole y, a veces, se presentan en términos de una confrontación, aunque hay otras que se adecúan a un patrón causa-efecto por lo que el hecho de aparecer juntos no es el de mostrar una guerra soterrada entre ellos.

## 6.1. EL JAGUAR

### 6.1.1. EL JAGUAR Y MUERTE FUEGO EN EL CENTRO

Parto de la base, tanto por el nombre como por la imagen, de que Muerte Fuego en el Centro es la expresión visual de la muerte que emerge desde el mismo centro vital, valga la incongruencia de la expresión, del esqueleto, de la muerte. Pero también es posible que alguna de sus manifestaciones esté centrada en la zona del estómago o de los pulmones, que realmente parece arder cuando esa zona está enferma, en un ardor que parece consumir al individuo y conducirlo a la muerte. La presencia de Muerte Fuego en el Centro con *way* relacionados con el pulque o él mismo en cerámicas donde se consume como en el K2802 (Figura 503a) y K8936 (Figura 502a), está aludiendo a que, al menos en algunas ocasiones, la muerte puede tener orígenes etílicos.

La relación entre él y el jaguar se presenta de dos formas. En una Muerte azuza al jaguar para que ataque a sus víctimas mientras él parece esperar sentado el desarrollo de los acontecimientos. Una agresión que el jaguar realiza golpeando con una piedra y estando extremadamente irritado, lo mismo que la temible serpiente que lleva al cuello. La segunda, en cambio, es más festiva y relajada, y se ve en bailes conjuntos en los que danzan Muerte Fuego en el Centro, el jaguar sin la serpiente y el zorro o un híbrido de jaguar y zorro. La que muestra al jaguar muy agresivo y a Muerte sentado puede referirse a episodios en los que éste es el origen de la muerte, pero el ejecutor es el jaguar, como en el K1256, K1380 y K1652 (Figura 502), mientras que los que tienen al jaguar y al zorro se refieren a las consecuencias físicas y escatológicas del abuso del pulque, tal como aparece en el K2802 y K5084 (Figura 503 a y 503b), aunque aquí está Muerte Bilis Roja, *way* relacionado con enfermedades del hígado o la vesícula.

Esta presencia conjunta apunta a que es posible que a Muerte Fuego en el Centro se le considerara el origen último de muchas enfermedades, algunas de ellas que cursan por exceso de consumo de pulque ya que, zorro y jaguar juntos, están en los contextos del *chih*. De hecho la llamarada de Muerte surge de la zona del estómago, lugar donde se manifiestan muchos de los síntomas de las grandes



ingestiones etílicas. Especialmente explícito de este tipo de sintomatología es el K2802 (Figura 503a).



**Figura 502.** El jaguar y Muerte Fuego en el Centro. a. En el K8936; b. En el K1256; c. En el K1380 el jaguar le ofrece un plato con comida humana, el resultado de su ataque, demostrando que Muerte es el que manda; d. En el K1652.



**Figura 503.** El jaguar, el zorro y Muerte Fuego en el Centro y Bilis Roja. a. En el K2802 baila con una criatura medio esquelética y con un zorro con oreja de jaguar; b. En el K5084 es Muerte Bilis Roja quien baila con un zorro y un jaguar.

En uno de los vasos más complejos, el K3429 (Figura 504b), se prolonga esta relación alcanzando a otros way porque muestra a Muerte Fuego en el Centro recibiendo órdenes de un sujeto humano en un trono del Inframundo hecho con cacao. Sobre ellos y en pequeño, el jaguar, sentado y en una llamarada, y *Mok Chih*. En este episodio el que aparece sentado es el jaguar en su llamarada, mientras que Muerte está bailando. La escena puede ser interpretada como una continuidad en la

relación entre Muerte Fuego en el Centro y el jaguar, aunque vista desde otra perspectiva, la que involucra a *Mok Chih*, ya que tiene una relación intensa con el jaguar, que parece existir al hilo de las funciones de Muerte Fuego en el Centro.

### 6.1.2. EL JAGUAR Y *MOK CHIH*

La presencia de *Mok Chih* también es una constante junto al jaguar (ver Figura 504), siempre con grandes jarras con *akbal* o con marcas de sangre e insectos revoloteando en torno a ellas.



**Figura 504.** El jaguar y *Mok Chih*. a. En el K2284, *Mok Chih* vierte su jarra con insectos y el jaguar ataca con una piedra; b. En el K3924 *Mok Chih* también tiene la tinaja y los insectos. Su cuerpo está cubierto de manchas de sangre, y el Jaguar de Fuego le observa sin hacer nada, sentado dentro del fuego; c. Bailan sus personificadores con *Wuk/Ik' Si'lp* en el K6508; d. Tres representantes de la “familia *Akan*”, incluido *Mok Chih*, bailan ante el jaguar en su llamarada.

Las jarras de gran tamaño contienen, en ocasiones, insectos ya que salen de la del K2284. Pero su significado es una incógnita aunque claramente están en relación con la actitud agresiva del jaguar, tanto cuando aparece dentro de un fuego o cuando está golpeando con una piedra, dos situaciones que sugieren dolor, muerte y enfermedad por exceso de calor. No hay que olvidar que una traducción propuesta para la posible lectura de *Mok Chih* es “enfermedad del pulque” (Grube 2004a: 68-69), ya que el jaguar es un gran consumidor de pulque cuando se presenta bajo el sobrenombre del “jaguar del enema”. Hay que señalar que pulque y balché comparten el mismo nicho de significado, bebidas alcohólicas que tomadas en

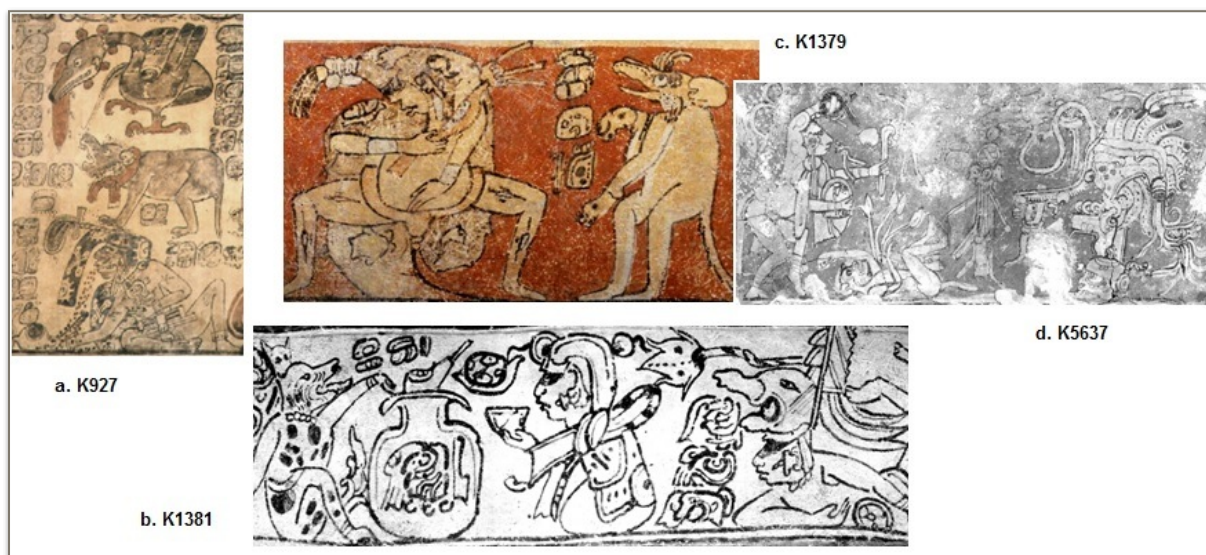
exceso provocan alteraciones en el estado de conciencia y, pasándose de la dosis, llevar a enfermedades, grandes cambios de humor y muerte.

Tanto en el K3924 como en el K2284 el nombre de *Mok Chih* está precedido por el glifo que representa la mano que agarra una piedra, que tiene una traducción próxima a “golpear” (Zender 2004b), y que lleva el Jaguar de las Estrellas o el Jaguar con Serpiente que golpea en su nombre. Es muy posible que esté haciendo hincapié en el carácter agresivo de *Mok Chih* en estas dos ocasiones, en la que golpea, metafóricamente hablando, con el contenido de su jarra. La presencia de abejas plantea que sea por un exceso en beber balché, y el *akbal* que tiene la tinaja del K2284 sugiere que se solapen conceptualmente tomar balché o pulque en exceso con oscuridad y muerte.

### **6.1.3. EL JAGUAR Y EL ZORRO. EL ZORRO Y AKAN**

Relacionado con todo el complejo del jaguar, *Akan* y el pulque aparece la desinhibida figura del zorro. Está siempre en contextos de ingestión de pulque, en especial cuando las libaciones son muy copiosas. Se le puede ver tanto junto al jaguar como junto a la versión de *Akan* vinculada a esta bebida en los K1381, K5237, K1379, y K927 (Figura 505), muchas veces acompañados de la figura de un ave. En ninguno de los ejemplos se advierte la tensión que existe entre el jaguar y *Akan* y *Mok Chih*. Sus nombres “vientre rojo” o “vientre azul” es muy posible que reflejen patologías derivadas del consumo del *chih*, quizá el “azul” en relación a un pulque poco fermentado y el “rojo” a uno más añejo con consecuencias más agudas. Incluso, si como propone Sesheña (2010), “rojo” se tradujera por “iracundo”, se trataría de un síntoma de irritabilidad derivado del abuso del alcohol.





**Figura 505.** El zorro, *Akan* y el ave. a. En el K927; b. En el K1381; c. En el 1379, único ejemplo en que está ausente el pájaro; d. El K5637 muestra una joven planta de agave que surge del zorro y la misma planta junto al ave.

La relación del zorro con el jaguar del enema es tan estrecha que a veces la figura del jaguar se solapa con la del zorro, o viceversa (Figura 506). Los rasgos iconográficos que delatan esa fusión de personalidades son las patillas del zorro y la oreja o/ y la cola y extremidades del jaguar como se observa en el K2802, K1379 y K5454.



**Figura 506.** El híbrido de jaguar y zorro. a. En el K2802 con las patillas del zorro y la oreja y manos del jaguar; b. En el K5454 con las patillas del zorro y la concha en la cabeza del jaguar; c. En el K1379, nuevamente las patillas del zorro pero con las manos del jaguar.

#### 6.1.4. EL JAGUAR Y AKAN

El jaguar y *Akan* mantienen una relación tensa, posiblemente porque ocupan un mismo nicho conceptual ya que parte de sus funciones parecen solaparse en relación al consumo de pulque, a la muerte y al sacrificio. El origen de esta rivalidad puede obedecer a que, aunque el dios *Akan* es una divinidad del Inframundo, el entorno donde crecen las plantas que forman parte de su significado, el agave y el tabaco, pertenece al complejo de la selva o bosque donde el ser más poderoso es el jaguar, incluso quizá sea su guardián. Una rivalidad que también se refleja en los portales de acceso a este “otromundo”: el jaguar vinculado al cenote y *Akan* a las mandíbulas del ciempiés.

Y, quizá, *Akan* y el jaguar estén escenificando las tensiones entre dos espacios o realidades que, aunque tienen su sitio en el Inframundo, son diferentes entre sí. Incluso apuntaría que la selva o el bosque gozan de una mayor antigüedad frente a dioses antropomorfos y jóvenes como *Akan*, ya que la planta primordial, el nenúfar, nace de la cabeza del jaguar o es un tocado en la del sapo, imagen de la reproducción y cambio del entorno acuático de la selva y a partir de sí mismo, condición que comparte con el venado y la serpiente. Ni el agave ni el tabaco nacen de *Akan*, sino que las lleva en su tocado o en su vestido. El agave nace de las cabezas de los *way* con rasgos de ciempiés y el tabaco de la serpiente desde la que emerge el dios *Akan* en el plato del Clásico Temprano.

El enfrentamiento con el jaguar está especialmente recogido en el K681, K1379 y K3058. En el K681 distintos jaguares se enfrentan a *Akan*. En el K3058 esta tensión, que se resuelve siempre a favor del jaguar, se limita a un jaguar y un *Akan*. Y en el K1379 parece suceder al revés porque *Akan* aparece de frente, defecando abundantemente, con su jeringa apuntando hacia un risueño zorro, y su piedra, enorme, hacia un jaguar que, aunque come y está evidentemente muy borracho, tiene un *atlatl* clavado en el cuello, señal de que ha sido abatido.



**Figura 507.** La confrontación entre el jaguar y Akan. a. En el K681 una gran figura de Akan con la cabeza abatida y capucha está rodeado de jaguares que se enfrentan con versiones suyas; b. En el K1379 está girado, con una gran piedra con el *akbal*, hacia un jaguar y tiene un *atlatl* clavado en el cuello; c. En el K3058 es posible entrever al mismo Akan con capucha del K681 que cae al suelo ante el acoso del jaguar.

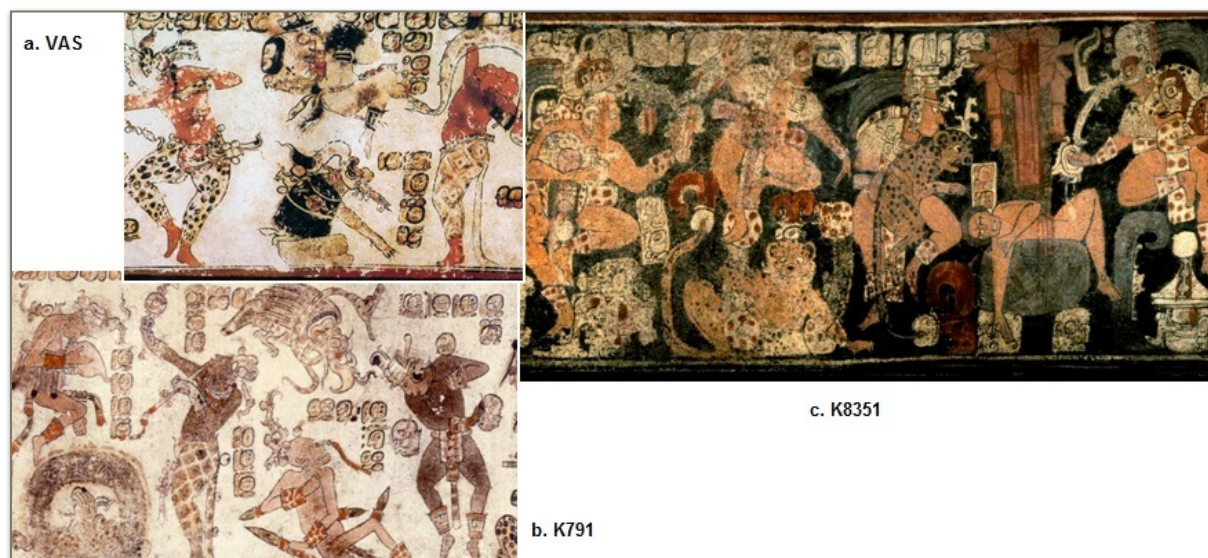
Es una tensión que refleja un tema que contrapone a la vida salvaje con la civilizada, entendida en diferentes niveles. El way jaguar y el way Akan, antropomorfo, es una de ellas, como también lo son los episodios recogidos en cerámica códice y conocidos como la “confrontación” (Robicsek y Hales 1981: 70-75; García Barrios *et al.* 2005; García Barrios 2006). Una visión de fuerzas contrapuestas que configuran parcelas de la realidad que se anticipa, en un marco más escenográfico, en los Murales de San Bartolo donde las cuevas, recubiertas de vegetación y vigiladas por el jaguar, se presentan como un lugar de origen de las plantas y al que distintas manifestaciones de seres divinos acuden con el fin de poder tener acceso a ellos.

Este enfrentamiento en ciertos mitos quizá se solucionó o se intentó solucionar con un pacto. Un pacto entendido como un matrimonio entre las dos facciones contrapuestas y que está ejemplificado en el K5847, y K3058 (ir a Figuras 482 y 483). La misma intención conciliadora, aunque con una agresividad latente, se aprecia en las cerámicas de la “Confrontación” y en el Mural Norte de San Bartolo (ir a Figura 350).



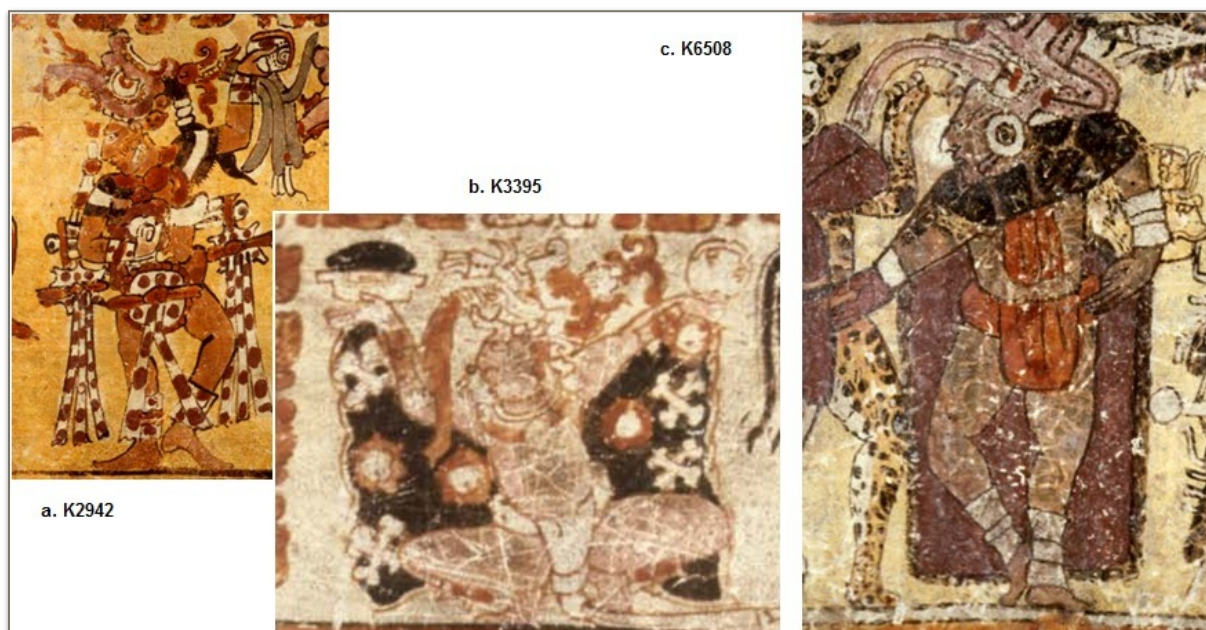
### 6.1.5. EL JAGUAR, EL CIEMPIÉS Y AKAN

Son way que también mantienen una tensión entre ellos, especialmente en el K791, K8351 y VAS (Figura 508). Visualmente el ciempiés es como un tercer vértice en el triángulo de la relación entre el jaguar y *Akan*, ya que su presencia siempre se enmarca dentro de ésta.



**Figura 508.** El triángulo jaguar-ciempiés-*Akan* que arroja la piedra. a. En el Vaso de Altar de Sacrificios; b. En el K791; c. En el K8351. *Akan* es el personaje que está en el extremo izquierdo. También está el Jaguar del Agua y el ave, como en el K791.

En el K791 *Akan* está emulando los gestos y la actitud agresiva de *Chak* cuando golpea montañas que contienen vegetación. Sólo que, en este caso, es un ciempiés que está defendiendo con cuchillos de pedernal que salen de su cuerpo. El jaguar está en el grupo de baile que les precede. En el K8351 está en la misma posición de arrojar la piedra, sólo que la composición de la escena le coloca detrás del jaguar y el ave, y no en un mismo plano de actuación como se ha resuelto con la disposición de los personajes en el K791 y VAS. En el VAS *Akan* está en posición de lanzar una gran piedra al ciempiés, la misma que se ve en el K1379, y el jaguar, como en el K791, está en el grupo de baile que le precede. Se deduce pues, que la relación del ciempiés es con *Akan* que tira la piedra y que fue tan estrecha que sus rasgos se fundieron (Figura 509), como si indicaran que *Akan* venció la resistencia del ciempiés y se convirtió en el guardián de esta entrada al Inframundo, un sitio que tiene una vinculación íntima con el agave.

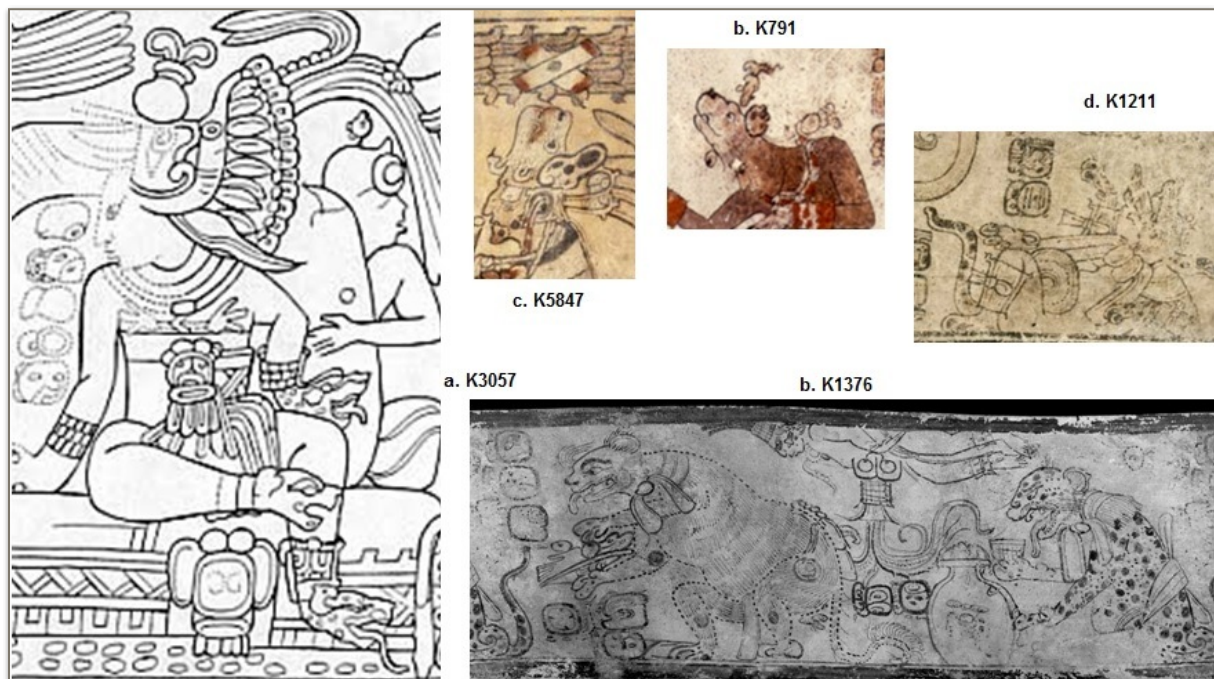


**Figura 509.** *Akan* que tira la piedra y el ciempiés, unidos en una misma imagen. a. En el K2942 baila bajo un tocado de ciempiés; b. En el K3395 repite el mismo tocado y se acucilla mientras despliega alas de murciélago; c. En el K6508 un personificador reúne el tocado y la piedra en el hombro.

#### 6.1.6. EL JAGUAR Y EL PERRO

Ambos *way* animales mantienen una relación tan estrecha que llega a traducirse en un *way* híbrido de perro y jaguar cuyo nombre no ha sido leído (Figura 510d), o en Tres Perros Blancos que tiene casi siempre oreja de jaguar (Figura 510 c y d). El K3057 puede ayudar a explicar esta asociación desde el momento en que los dos forman los pies del *ajaw* (Figura 510a) que está rodeado de una reunión de *way*. Se presentan aquí como los *way* más adecuados para poder caminar y adentrarse en el mundo del *way*.

El que sea un personaje de alta alcurnia el que posea pies de jaguar y de perro habla de la importancia de estos dos animales para los *ajaw tak* que se servían de ellos para adentrarse en situaciones liminales como son las que se refieren al *way*. Unos contextos en los que generalmente también se alude indirectamente a la ingestión de pulque, muy posiblemente porque es el vehículo que permite el acceso a un estado de conciencia en el que el poseedor entra en contacto con su *way* perro, jaguar o perro jaguar.



**Figura 510.** El jaguar y el perro. a. El *ajaw* del K3057 con los pies de jaguar y perro; b. El K1376 donde el perro y el jaguar (con oreja de perro) están comiendo; c. En el K5847 el individuo enmarcado por un palio de agaves tiene tocado de cabeza de perro con oreja de jaguar; d. La misma combinación de rasgos en el tocado de Tres Perros Blancos en el K791; d. "Perro jaguar" del K1211 con oreja, cola y patas de jaguar.

El detalle de los pies de perro y jaguar implica el papel fundamental de ambas entidades para caminar por el mundo del way, un entorno que puede ser también el de la muerte, lo que abre la posibilidad a que, tanto en una muerte real como figurada, los way perro y jaguar sean los que guíen los pasos de sus poseedores. El K1376 (Figura 510b) abunda en esta propuesta ya que se ve a un hombre muerto que flota sobre dos way que beben *chih* y tienen un plato con los restos humanos, y que son el perro y el jaguar.

#### 6.1.7. EL JAGUAR DEL AGUA Y SAGRADA MUERTE DEL VENADO

Es una relación que se basa en el carácter viajero del Muerte Venado y en que Jaguar del Agua es el alma o el guardián de uno de los inicios de este macabro recorrido: las aguadas y los cenotes, una de las entradas al mundo de los muertos. La relación entre ambos se circunscribe al inicio de un viaje de Muerte Venado que da comienzo en un entorno acuático.





**Figura 511.** El Jaguar del Agua y Sagrada Muerte del Venado. a. En el K771; b. K791; c. El K3043 (dibujo de Van Hausen); d. El K7220, donde Muerte Apestosa ha tomado el lugar de Muerte Venado.

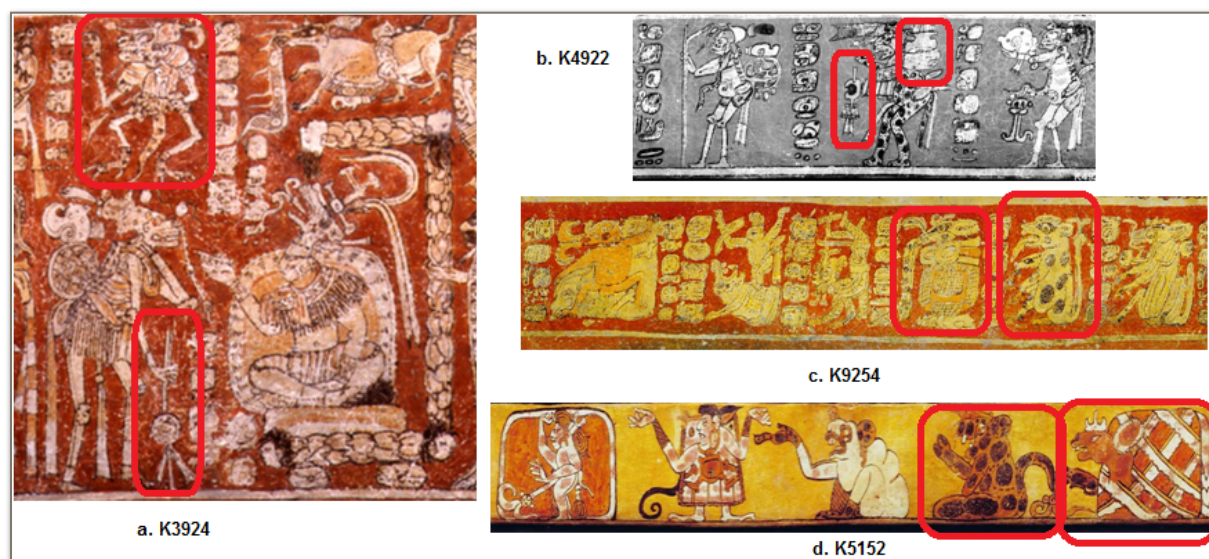
Este es el motivo de que ambos compartan narrativa, y que los terceros protagonistas de sus cerámicas sean enfermedades mortales, Muerte Bilis Roja en el K771 (Figura 511a) o los comportamientos agresivos, como parece darse en la conjunción del jaguar y la serpiente que se observa en el K791 (Figura 511b). En el K3043 (Figura 511c) se ejemplifica esta asociación, aunque en este ejemplo es un venado de aire y actitud siniestra el que avanza hacia el jaguar. Y en el K7220 (Figura 511d) Sagrada Muerte del Venado ha sido sustituida por Muerte Apestosa. Pero el fondo de la relación entre el Jaguar del Agua y la muerte prevalece.

## 6. 1.8. “JAGUAR DEL ENEMA”

### 6. 1.8.1. “Jaguar del enema” y Sagrada Muerte del Venado

Es otra de las asociaciones del jaguar, en este caso específicamente vinculada a la bebida, quizá porque la embriaguez ritual es otra de las vías de acceso a un viaje por el Inframundo. Un viaje que puede ser tanto ritual como real, y ambos son consecuencia del exceso en el consumo de *chih*. En el K4922 (Figura 512b) el jaguar marcha con las dos versiones de Muerte Venado, la que camina y la que toca la caracola, por lo que en este ejemplo se deja entrever que este way jaguar vinculado al pulque es parte integral de ese viaje, posiblemente su inductor, vista la gran olla que también carga a mecapal. En este sentido imita a Muerte Venado con

su carga a la espalda. Asimismo lleva una jeringa con una cánula muy larga que casi se solapa con el bastón para caminar de Muerte Venado. Esa misma jeringa la lleva, esta vez a modo de bastón, Muerte Venado en el K3924 (Figura 512a).



**Figura 512.** “Jaguar del enema” y Muerte Venado. a. En el K3924 el jaguar aparece sobre Muerte Venado que lleva una jeringa con una cánula para insertar tan larga que se asemeja a su bastón; b. En el K4922 el jaguar es quien lleva ese tipo de jeringa y una carga de *chih* a mecapan, como Muerte Venado con su bulto; c. En el K9254 no está Muerte Venado sino su bulto cobrando vida; d. Lo mismo sucede en el K5152, lo que sugiere que el “jaguar de enema” es un elemento importante en toda la trama que conduce a que Muerte Venado transporte su bulto mortuario para que después recobre vida.

En este vaso está el “jaguar del enema” en el registro superior junto con Venado Serpiente cobrando vida. El mismo proceso se observa, ya sin Muerte Venado, en el K5152 y K9254 (Figura 512 d y c). En el K1901, una cerámica de temática similar, no está el jaguar; en su lugar está sentado un zorro, al que se ha visto en situaciones en las que corría el consumo de pulque (Figura 513).



**Figura 513.** K1901. En lugar del jaguar está el zorro, un way que puede tener rasgos del felino y aparece siempre que se consume pulque. Asimismo está, además de Muerte Venado y un incipiente Venado Serpiente, Murciélago de Fuego, que también estaba en los K9254 y K5152.



La presencia de Venado Serpiente cobrando vida en este último ejemplo, y la de este mismo way en otras cerámicas apunta a que el “jaguar del enema”, fue un agente fundamental en este proceso en que el way muere, es cargado por Muerte Venado en su recorrido por el Inframundo, y, finalmente, recobra vida. Alusiones a la muerte que pueden haber afectado en el deceso del venado se encuentran en la figura de Murciélago de Fuego que aparece en el K1901, K9254, K5152. Las características de este way, vinculadas a las cuevas y al interior de la tierra, sugieren la existencia de un segundo recorrido para Muerte Venado, el que sucede en ese entorno, y que es diferente al que recorre cuando está el Jaguar del Agua en la escena.

#### 6. 1.8.2. La irritabilidad del “jaguar del enema”

“Jaguar del enema”, por otro lado, tiene varias narrativas que le emplazan en situaciones en las que el consumo del pulque aparece como algo que puede conducir a la muerte. Se le identifica porque su jarra va acompañada del *akbal* que presagia la oscuridad y la muerte o por su talante irritado. Se aprecia en el K3395 y en el K1376 (ver Figura 510b), donde la muerte está presente en un sujeto que está con el vientre abierto. En el K3395 (Figura 514) está acompañado del sacrificio de un niño y de otros way alusivos a la muerte como, entre otros, el búho O’, un esqueleto, su antagonista *Akan* que se está cortando la cabeza y *Akan* con la piedra y tocado de ciempiés, que lleva una capa a modo de alas de murciélago.

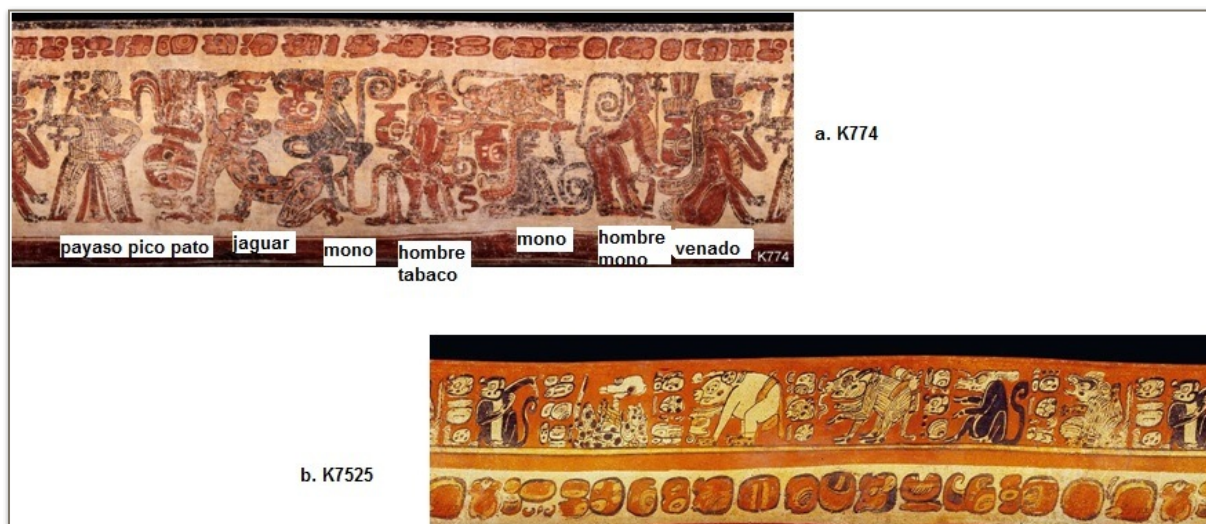


Figura 514. K3395.



### 6. 1.8.3. El “jaguar del enema”, el venado, y los payasos rituales

Pero la afición a los enemas del jaguar también se encaminó por otros derroteros más festivos (Figura 515 y 516). Aparece como protagonista de varias cerámicas en las que su abuso entra en los contextos de los banquetes rituales en los que se alcanza la desinhibición y se roza lo grotesco. Un buen ejemplo es el K774 (Figura 515a).



**Figura 515.** El “jaguar del enema”, el mono y el venado. a. K774 b. En el K7525 el mono araña introduce al “jaguar del enema” totalmente borracho. También está un venado con cuerpo de mono.

En esta compleja cerámica se ven diferentes jarras con *chih* y un hombre que toma tabaco con la espátula. Es una borrachera ritual con un payaso, los animales ebrios, el venado con una jarra de pulque a *mecapal* y también hay un hombre con cola de mono, otro de los payasos rituales que también se ve en el K5010. En prácticamente todas estas narrativas centradas en el abuso de alcohol y conductas desinhibidas se alude al venado. Otro personaje que aparece, y que tiene tintes grotescos, es una versión del Hombre/Muerte Glotona que vemos en el K4605 y K5652 vestido con pieles pero que dejan ver su oronda figura (Figura 516), donde no es posible saber si es el way porque no hay textos.

Taube (2004: 159) compara unas figuritas de este mismo personaje con el Hombre Glotón. En estos ejemplos con el jaguar está comiendo y bebiendo en exceso, como Hombre/Muerte Glotona, y está definitivamente integrado en el mundo de la vegetación y de la selva, además de compartir bebida y comida con el jaguar, por tener un signo *te*, “madera”, en su cabeza en el K4605.



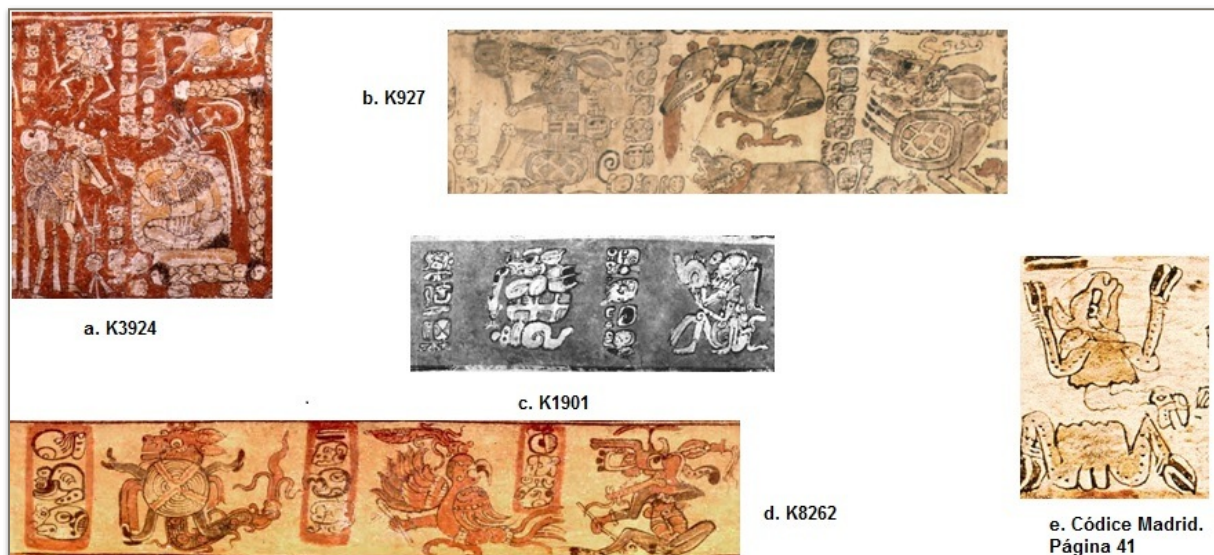
**Figura 516.** El “jaguar del enema” y el payaso con pico de pato. a. En el K4605 come y vomita con él ante una jarra que deja ver las púas del agave. En la otra escena comen y beben el hombre gordo vestido con pieles o plumas y un hombre con tacado de jaguar; b, En el K5652 se repite casi la misma situación solo que el jaguar no vomita.

Todas estas cerámicas demuestran la estrecha conexión entre la versión festiva, excesiva, pero carente de violencia, del “jaguar del enema” y el ciclo del venado. Como si estas situaciones de humor y consumo de bebida precedieran o se celebraran en el momento en que el venado y la serpiente cobran vida. Una propuesta basada en el significado general del venado y la serpiente como seres muy relacionados con la renovación del ser a partir de sí mismo, algo basado en su peculiar idiosincrasia natural. La falta de información suficiente impide afinar si ese nuevo ciclo que parece vinculado al jaguar del enema y al venado y la serpiente se refiere meramente al way y celebra su regeneración, o se incluye también a sus propietarios.

## 6.2. SAGRADA MUERTE DEL VENADO

### 6.2.1. MUERTE VENADO Y VENADO SERPIENTE

La conexión entre ambos es más que evidente desde el momento en que el bulto que trasporta Muerte Venado recobra vida una vez que se deposita en el suelo y adquiere entidad y nombre propio (Figura 517), Venado Serpiente. Así se observa en los K3924, K927, K1901 y K8262.



**Figura 517.** Sagrada Muerte del Venado y Venado Serpiente. a. En el K3924; b. En el K927, con un ave; c. En el K1901; d. En el K8262, con un ave, como en el K927; e. Página 41 del Códice de Madrid, donde una serpiente sale del cuerpo descuartizado de un venado.

El venado recobra vida a partir de que una joven serpiente asoma por su boca. Este hecho está demostrando que se concebía que la serpiente se gesta y habita en el interior del venado, quizá solapándose conceptualmente con la forma serpentina que tienen los intestinos. Es una similitud simbólica que se conservó en el Posclásico, puesto que en la página 41 del Códice de Madrid, donde se caza y se despedaza a un venado, sus intestinos tienen forma de serpiente (Figura 517e).

Muerte Venado es el que carga con este way mientras está muerto, de lo que se puede deducir que los way mueren. Es algo que se ha visto en el caso de Tres Vestidos/Innumerable *Akan* que agachaba su cabeza y cerraba los ojos ante el acoso de los jaguares en el K681 y K3058. El ciclo del venado no ha sido tan explícito acerca del fin de Venado Serpiente y se centra en su paso por la muerte y en su regeneración. Quizá porque el venado y la serpiente son seres que parecen regenerarse a partir de sí mismos y son metáforas muy adecuadas para expresar esta cualidad del way, al menos de los way venados con componente serpentino.

### 6.2.2. MUERTE VENADO Y “VENADO CON VEGETACIÓN EN BOCA”

El mismo tipo de relación se establece entre Muerte Venado y “venado con vegetación en boca”. Hay cuatro ejemplos, el K2023, K3061, K5454, AH223 (Figura 518) donde aparecen juntos. De la boca sale vegetación tierna, del tipo de la que



brota en los árboles que están empezando a florecer. Pero el concepto es el mismo que cuando surge una serpiente, el way es capaz de regenerarse desde sí mismo, tiene tanto la imagen exterior de la muerte como en su interior el germen de la vida. De hecho, en el K5454 se ha querido fundir a ambos jóvenes venados en una misma imagen puesto que de su boca salen tanto serpientes como tallos de vegetación que, ondulantes, recuerdan al cuerpo de una serpiente.



**Figura 518.** Sagrada Muerte del Venado y “venado con vegetación en boca”. a. En el K5454 Muerte Venado está ausente, pero el venado deja ver tallos de amate mezclados con serpientes; b. En el K2023, con el Ratón Amarillo; c. En el K3061, con los mismos protagonistas; d. En la foto del Archivo Hellmuth con el zorro en lugar del ratón.

La incógnita que quedaría por desvelar es si esos ondulantes brotes se refieren a la idea del bosque a la que ellos están conceptualmente vinculados, y, por tanto, es una metáfora de la renovación de la vida exclusiva del entorno way, o si, por el contrario, se están sirviendo de metáforas visuales para expresar el futuro del poseedor de ese way que incluye tanto a territorios como a seres humanos. Ésta es una de las numerosas ocasiones en que el investigador lamenta que se hayan perdido los textos literarios, y en especial los poéticos<sup>173</sup>, que sin duda elaboraron los mayas clásicos. Es algo que se intuye en sus textos cuando dejan de lado la concisión de los nombres y las fechas y se explayan en ellas dejando

<sup>173</sup> Hay que destacar la contribución de Alfonso Lacadena (2012) en el descubrimiento de lenguaje poético en ciertas inscripciones mayas, especialmente en las de Palenque, donde ha demostrado el uso del hipérbaton, la anáfora y la alteración voluntaria del orden de las palabras. Un avance que refleja que, si en textos de índole política y dinástica se utilizaron fórmulas del lenguaje poético, es mucho más que probable la existencia de una extensa poesía clásica maya que se adentrara en temas de religión y pensamiento.

entrever un manejo notable de la metáfora, lo cual, quizá, también la aplicaran a las artes visuales.

En resumen, estas relaciones entre los way ponen en evidencia el papel del jaguar como columna vertebral del way. Está en el centro de todas las relaciones entre los way más importantes, los que más se repiten en las cerámicas. Y, cuando no lo está, esas mismas imágenes muestran a way que han estado en otros momentos, quizá previos, quizá sucesivos, en contacto con el jaguar. Esta red de conexiones, todas muy estables, reflejan un entramado narrativo y conceptual muy elaborado y muy consolidado con respecto al way.

Esas líneas narrativas que subyacen hacen aparecer al fenómeno del way como un hecho que, aunque es una posesión personal y vinculada a un solo poseedor, tiende a relacionarse con otras entidades similares, siendo, evidentemente, un fenómeno sociable, en el sentido de que cada way individual adquiere parte de su significado a través de su interacción con otras entidades semejantes. Es una concepción radicalmente distinta del concepto de la entidad anímica entendida desde la perspectiva judeo-cristiana, mucho más individualista en estas cuestiones, donde cada ser es responsable de sus actos, y donde las almas serán juzgadas aisladas unas de otras en un eventual Juicio Final.

En el caso del way maya además no hay juicios de valor, no hay “buenos” ni “malos”, sólo situaciones que se suceden y en las que están involucradas varias de estas entidades anímicas, tanto que, incluso, algunas de ellas se fusionaron, creando una imagen de un significado tremendamente compacto, pero que seguía funcionando según las pautas marcadas, es decir, interactuando una vez más con otras entidades way.

## 7. LA POSESIÓN DEL WAY EN CERÁMICA





Las cerámicas muestran cómo fue la posesión del way a través de las imágenes. Los textos, a su vez, informan de quién las poseyó. Son dos formas de aproximarse a este particular, y cada una de ellas dará una información diferente, puesto que se basan en enfoques distintos acerca de la relación entre el poseedor y su way. Las imágenes muestran visualmente las características y variaciones que presenta este vínculo, mientras que los textos citan el nombre del way y de su propietario (Gráfico 9, Anexo II), creando, en cierto sentido, un mapa de los poseedores del way que aparecen en cerámica<sup>174</sup> (ver Mapa 2, Anexo I).

### **7.1. LA POSESIÓN A TRAVÉS DE LAS IMÁGENES**

Estos ejemplos son interesantes, más que por la información sobre los sitios que poseen way, por el modo que se concebían esas relaciones, puesto que el análisis iconográfico de las imágenes aproxima más al cómo se desarrollaron los acontecimientos que a cuestiones más precisas, el quién los poseyó, información contenida en los textos.

A lo largo de muchos de los rituales way se han ido mostrando las distintas formas de lograr el contacto entre poseedor y poseído. Sin embargo en este capítulo me voy a centrar en el momento en el que el way y su poseedor, a los que siempre se representa como a entidades diferentes, están en presencia uno del otro. No son muchas las cerámicas que aluden a ello y en todas se hallan los remanentes de las técnicas utilizadas para que ese contacto haya sido posible, técnicas que son las mismas que han aparecido a lo largo de sus rituales, lo que da idea, una vez más, de que el fenómeno del way estaba uniformemente asentado ya que se repiten en todos los estilos cerámicos.

Por otro lado se verán detalles iconográficos que sugieren que el way era una entidad con la que se convivía y, por tanto, formaba parte integral de la persona,

---

<sup>174</sup> La lectura de los textos, como en todo lo referente a la escritura que ha surgido a lo largo de esta Tesis, se basa en el trabajo de otros investigadores que han utilizado la epigrafía como herramienta para aproximarse al way. He respetado sus lecturas y la ortografía, por lo que es posible que haya diferentes lecturas y transliteraciones para un mismo sitio, dependiendo del autor.

linaje, cargo o territorio que la poseía. El poseedor accedía a ella en un plano espiritual, si se quiere acercarlo a una perspectiva occidental, a través de rituales muy específicos con pulque, tabaco y sacrificios que, a su vez, son compartidos y tanto gustan al *way*, y que, por ello y a través de ello, se llega a ese punto de encuentro. Pero no hay indicios que sugieran la transformación del propietario en su *way*, tal como sucede con el poseedor de un nagual. La iconografía parece explícita en este particular y, si no hay una transformación física, la alternativa es la fusión íntima con el *way* en un plano espiritual.

Todo parece indicar que los poseedores del *way* tenían una cualidad especial que les permitía, empleando los rituales mencionados, relacionarse con su *way*. Y que era un privilegio reservado a ciertos segmentos de la sociedad maya, la institución del *ajaw* y del *k'uhul ajaw*. La iconografía no permite determinar con precisión si el *way* vivía en el interior de la persona o del territorio, formando parte integral de ella, pero la epigrafía sugiere, al incluir la partícula *-is* dentro del vocablo *way*, que así era, al menos cuando aparece expresado de este modo, como inalienablemente poseído. Queda pendiente el caso de la versión como *u way*, “su *way*”, que, sin duda, será merecedora de la atención de los epigrafistas en un futuro.

Es difícil delimitar hasta qué grado afectaba a los miembros de esos linajes o grupos de especialistas esa capacidad de poseer el *way*. Los textos son claros en que sí que la tenía el *k'uhul ajaw*, pero cuando se trata del término “*ajaw*”, la cuestión es más delicada en una sociedad organizada en torno a clanes cónicos con numerosos miembros en cada uno de ellos. Es decir, ¿a todos? ¿A los más próximos por parentesco al *k'uhul ajaw*? Preguntas que, de momento, están sin respuesta. Lo que sí sabemos, y es una información de los Dinteles de Yaxchilán, es que las mujeres sí podían poseer un *way*, y que, en el caso que nos ocupa, eran reinas. Por otro lado la presencia del T535 en los cuerpos de los *way* parece ser una indicación de que la posesión del *way* se transmitía por vía paterna. Es decir, la mujer podía recibir el *way* de su padre, aunque no lo podía transmitir a sus descendientes, que recibirían el del padre, en caso de que éste poseyera uno. ¿Habría excepciones? ¿Un equivalente a una “ley sálica” para el *way*? Nuevamente preguntas sin respuesta, pero que es posible que la obtengan en un futuro cuando crezcan las bases de datos acerca del *way*.

Con todo, sí que se puede acceder a una sustanciosa información con el material disponible. A continuación voy a presentar dos cerámicas del mismo estilo, en las que se ve al poseedor conversando o recibiendo a un *way*, que es de suponer, es de su posesión, lo que abunda aún más en la propuesta acerca de que el poseedor no se transforma físicamente en su *way* sino que entra en contacto con él llegando a un grado de intimidad del que, aunque no es posible calibrar el estado de identificación entre uno y otro, no cabe duda de que fue muy profundo. Para alcanzar ese *momentum* se utilizaron distintas técnicas como calzarse su tocado o su máscara, ingerir alcohol, derramar sangre propia del área genital, utilizar cristales y otros materiales adivinatorios, serpientes (posiblemente su mordedura induciría al trance) y danzar a un ritmo más o menos frenético. Las técnicas adivinatorias, la capacidad de predecir el futuro, es posible que fuera también una cualidad de los *way* y de sus poseedores, a la vez que un modo de, quizá, acceder a los *way* que no estaban presentes, si la clausula del K793, “yo soy el que no aparece”, está correctamente leída (Hull *et al.* 2009: 39).

El primer ejemplo es la K6659 (Figura 519), y muestra a un *ajaw* sentado en un trono, pero no un trono cualquiera. Tiene el icono que presentan jarras con pulque en otras cerámicas en las que está presente el *way* como la K7152. El *ajaw*, cuyo alto estatus se muestra en la cinta que lleva en la frente, tiene además la hoja vegetal cóncava que pudo funcionar como tintero y que muchos escribas llevan en su tocado, la cual, en principio, fue tomada como una oreja de venado. Ahora hay consenso (Coe y Kerr 1997: 105) acerca de que se trata de un contenedor para tinta o de un instrumento para escribir. En todo caso es algo que indica que estamos ante un escriba que tenía el rango de *ajaw* o de *k'uhul ajaw*. Tiene los pies en posición de bailar sentado, y el asiento sobre el que lo hace tiene el mismo diseño que las jarras con pulque muy fermentado. La cerámica consta de dos secuencias. En la primera el señor está sentado, con el cuerpo de una serpiente que se ondula a su espalda, mientras baila y señala con su mano derecha al jaguar que está sentado en la siguiente escena.





**Figura 519.** K6689.

El siguiente episodio repite al *ajaw* en la misma posición y en el mismo asiento y con el cuerpo y las fauces abiertas de una gran serpiente sirviendo de marco para su acción: insertarse un enema. Agarra la jeringa y también se ve la olla donde está el líquido que va a correr por sus intestinos. Junto a él, sentado a sus pies como si de una mascota se tratara, un jaguar con una hoja de nenúfar saliendo de su cabeza. Su expresión, muy lograda, apunta a que él también quiere participar del *chih*. La relación entre el pulque y los escribas es un tema recurrente en el Clásico Tardío maya. El ejemplo más emblemático es el K1386 (Figura 520).



**Figura 520.** El K1386. a. Vista del cuenco. Es un cuenco tan abigarrado y con tantas figuras que se recomienda acudir a la página de Kerr y verlo con el zoom ([http://research.mayavase.com/kerrmaya\\_hires.php?vase=1386](http://research.mayavase.com/kerrmaya_hires.php?vase=1386)); b. Detalle de la parte superior, con la planta del agave sobre el altar, su cabeza personificada, el códice, y varios dioses.

Se trata de un cuenco donde una miríada de animales bebe, se emborracha y escribe o se dedica a la talla de esculturas, todo presidido por una planta de agave sobre su altar, y una cabeza animada de esta planta. También están presentes *Itzamnaaj* y los Gemelos. Una muy compleja cerámica que incide en la vinculación entre los dioses, los Gemelos y determinados animales en torno a las artes y la

escritura, una relación que gira en torno a la bebida, al pulque, que demuestra tener una importancia fundamental en todo el proceso ya que aparece el agave sobre el altar y su cabeza personificada. No hay constancia de que los animales presentes sean *way*, aunque algunos de ellos, como el sapo, el jaguar, el murciélago, el mono y la luciérnaga tienen su manifestación como *way*. Entre la cabeza del agave y al altar del mismo nombre se ve un pequeño códice, y junto al altar aparece un escriba con rostro de buitre con el icono de la serpiente con plumas a la espalda, seguido de un dios anciano y de dos jóvenes con bandas en la frente y las manchas de *Hun Ajaw* en sus cuerpos.

De vuelta al K6659, es posible que la presencia de un jaguar amante de la bebida refleje que se trata del *way* del *ajaw* escriba, a su vez sentado y bailando sobre un icono que alude al pulque, y listo para utilizarlo en forma de enema. La serpiente que se ondula detrás de toda la escena con sus fauces abiertas y con una hoja de agave en su cabeza se presenta, una vez más, como una constante en los momentos en que el poseedor y su *way* se ponen en contacto, posiblemente una representación visual del estado de embriaguez ritual entendido como un estado tanto mental como físico, en el que se alcanza la comunión con el *way*. Aunque no sea necesariamente una regla que rijas la posesión del *way*, en este ejemplo parece que el *way*, un “jaguar del enema” a todas luces”, se adecúa en parte a la personalidad de su poseedor, ya que las imágenes del periodo Clásico muestran a escribas y artistas consumiendo cantidades ingentes de pulque, quizá de forma habitual o quizá en rituales propios de su condición.

Otro *way* que está ligado a escribas y artistas es *Akan*, otro insigne bebedor y amante de los enemas. Le hemos visto en el K7152 (ir a Figura 412), rodeado de jarras con distintos tipos de líquidos espirituosos, junto al Dios N con tocado de red y un códice en la mano, y, lo más interesante, su cabeza cortada descansa sobre un tintero que chorrea tinta mezclada con sangre y donde, como en el tintero/jeringa del “jaguar del enema” del K7525 (ir a Figura 515b), se juega conceptual y visualmente con la forma similar que tienen los contenedores de tinta y los sombreros de tipo “hongo” de *Akan* en el K7152 y K5454. Quién sabe si entre los poseedores de *Akan*, al igual de lo que sucede con el jaguar del K6695, no hubo otro escriba o artista.

La siguiente cerámica en la que hay una panorámica de la relación entre poseído y poseedor es la K6690, del mismo estilo que la anterior. Un estilo sin identificar, pero que demuestra una cierta inclinación a ser más explícitos en esta cuestión. Nuevamente es un personaje de alto estatus el que recibe al way, indicando que la imagen se adecua al texto, y que el *k'uhul ajaw* y el *ajaw* son los que tienen la facultad de poseer un way.



**Figura 521.** K6690.

La posición del personaje, con su tocado del que sale un icono similar a los que se ven en el K791, K792 y VAS, sentado en un trono, recuerda a la de la cerámica anterior. La diferencia es que el trono está situado dentro de un elemento cuadrifolio que indica que sucede en el interior de la tierra, en una cueva. El trono es una cabeza de un ser “monstruoso”, y recuerda a las montañas y colinas animadas que pueblan la iconografía maya. Quizá indica que está en una cueva en el interior de una montaña, un hito geográfico que hemos visto en los contextos en los que se desenvolvía el way y que se presenta como el lugar en el que se produce la comunicación entre ambos.

En este entorno se dirige a un *Akan* con la capucha, la manifestación de este way cuando ingiere *chih*, con el parche de jaguar de *Yax Bahlam* en la boca, lo que apunta a una cierta participación de este Gemelo en el significado del way como se ha visto en su capítulo correspondiente. Entre ellos un sapo con una tremenda carga



atado con los cuerpos de una serpiente de coral, reconocible por sus bandas anchas negras, y una serpiente venado.

El *ajaw* tiene una mano en forma de pinza de cangrejo, la que en ocasiones lleva *Yax Bahlam* cuando de su brazo surge el agave (ir al K3048, Figura 457), rasgos iconográficos que demuestran que la manifestación de *Yax Bahlam* vinculada al nacimiento del agave “corre por las venas” de *Akan*, lo mismo que sucede con el *ajaw* que se pone en contacto con él, y con el que comparte su gusto por el pulque. Por tanto, es evidente que se busca una cierta adecuación física y conceptual entre poseedor y poseído, al menos entre las gentes que estaban detrás de las cerámicas elaboradas en el estilo del K6689 y K6690.

También es importante hacer notar la posición jerárquica que adopta el poseedor hacia el que posiblemente es su poseído. El señor se dirige a *Akan* sentado en su trono, de frente y a la derecha de la imagen, posiciones del cuerpo y en relación a la composición de la escena que denotan superioridad (Figura 522a). Una relación que, igualmente, se mantenía en el K6689 (Figura 522b), y que es también evidente en el K3924 (Figura 522c), donde los señores reciben a los way sentados en sus tronos, de frente y éstos tienen una actitud de sumisión en todo su lenguaje corporal.



**Figura 522.** La relación entre el way y su poseedor. a. En el K6990; b. En el K6989; c. En el K3924.

Para concluir este apartado incluyo una cerámica<sup>175</sup> que no está en el catálogo de Kerr y que es una donación de Francis Robicsek.



**Figura 523.** Un way jaguar y un personaje que le ofrece un plato con ofrendas.

Es de estilo "códice" con un way jaguar identificado como *u way*. Es una versión del Jaguar de las Estrellas, sin la serpiente, porque tiene unos signos *ek'* junto a su cuerpo. El resto de la escena la ocupa un ser humano, posiblemente su poseedor, que le está ofreciendo un gran plato con una ofrenda de comida de huesos, una mano y un ojo que tanto gustan a los way de la cerámica códice (no se ven en ningún otro estilo), además de un manojo de plumas. El sujeto lleva el pelo negro recogido en lo alto de la cabeza y adornado con ojos, que indica que ha realizado un ritual previo para relacionarse con su way. También se ve una serpiente estilizada en la banda que recoge su cabello. Es decir, un ejemplo más de los escasos en que se representa al *ajaw* junto con su way, pero con los mismos elementos iconográficos que denotan este encuentro y, en este caso, con el particular de presentar uno de los rasgos iconográficos propios del estilo "códice", el plato con restos humanos. De lo que se deduce que éstos eran una ofrenda al way, no un alimento que se procuraba el way. En consecuencia es una imagen que plantea dudas acerca del origen de la comida humana de estos way. Más bien, y con la salvedad de que se trata de un único ejemplo, se diría que es una ofrenda ritual del propietario del way, quizá para convocarlo o, quizá, para alimentarlo, algo que cede la agresividad letal, y con ello el poder que conlleva, al poseedor, no al way, que pasa a ser "pasivo agresivo".

<sup>175</sup> Agradezco a Rocío García Valgañón el haberme informado de la existencia de esta cerámica y proporcionarme la fotografía.

## 7.2. LA POSESIÓN A TRAVÉS DE LOS TEXTOS

La lectura de los textos es la herramienta más precisa para conocer a los poseedores del way, aunque todavía queden sitios pendientes de poder ser leídos, o, en el caso de otros que ya lo han sido, de identificarlos dentro de la geografía política y mítica del periodo Clásico maya. También permite hacer una comparación entre unos y otros lugares con way y observar con qué frecuencia son mencionadas (Gráfico 9, Anexo II).

La presencia del vocablo *ajaw* y el *k'uhul ajaw* también como propietarios, pero sin un nombre propio<sup>176</sup> cuando se está ante rituales way y no de personificación (como los de *Yajawte' K'inich de Ik'*), invita a suponer que son referencias a la figuras institucionales de estos dos cargos pertenecientes al territorio mencionado<sup>177</sup>. Por tanto es muy posible que el lugar que aparece en la fórmula que acompaña a las imágenes se solape con el nombre del linaje al que pertenece el *k'uhul ajaw* o el *ajaw*. Otra posibilidad es que se tratara de producciones sin un destinatario particular, narrando las vicisitudes de los way de los diferentes territorios y sus linajes; ésta es una perspectiva que se adoptado últimamente en relación al VAS (Tokonivine y Zender 2012: 54), considerado como un regalo de alto valor hecho por *Yajawte' K'inich* a Altar de Sacrificios, sin ninguna relevancia para la dinastía local, aunque narre un ritual ejecutado por way de distintas entidades políticas, pero sin ninguna vinculación con personajes históricos.

Denota, por un lado, el valor de estos magníficos vasos para crear vínculos diplomáticos y, por otro, que lo más importante es mencionar el lugar o cargo del lugar al que pertenecen, aunque haya casos, como el Pecarí, la Pava Coatí y *Mok Chih*, en los que no está poseído, por lo que se abre la posibilidad de que hubiera way sin poseedor. *K'awiil* es, hasta el momento, el único dios que aparece en cerámica

---

<sup>176</sup> Ya se ha visto que en monumentos públicos (aunque los dinteles no lo sean en *stricto sensu*) sí que hay poseedores de way con “nombres y apellidos” y, en cambio, no se menciona el lugar, posiblemente porque resulta obvio en este tipo de soporte que está fijo en un sitio, y no sujeto la portabilidad inherente a la cerámica. Otra razón que se ha sugerido para esta ausencia de nombres propios es que se trataba de brujos (Velásquez 2011: 248-249) de los que no quería que se supiera sus nombres. Una sugerencia muy interesante para un contexto contemporáneo, pero que considero muy improbable porque se trataba de los reyes y nobles de los reinos mayas, y está claro, por la iconografía, que poseer el way daba carisma, prestigio, y puede que acceso al poder.

<sup>177</sup> Velásquez (2009: 598, nota 19) propone que los que los reyes mayas poseían el título de *wahywal ajaw*, “el que llama a los nagueles”.



poseyendo un *way*, y sólo sucede en una ocasión, en el K2572 donde se dice que posee a Venado Serpiente. La relación con el *way* viene, obviamente, de su componente serpentino ya que en un ejemplo posee a Venado Serpiente (Figura 524).



**Figura 524.** K2572.

En este cuenco la figura de *Kawii* es un pequeño icono humeante en la cola de Venado Serpiente. La figura sentada en una esquina, un ayudante de alto rango por la capa y el tocado, apunta, con el plato que presenta, a que se ha celebrado un rito en el que se habría invocado a *K'awiil* y al Señor de los Venados, que lleva a través del *way* que atraviesa la barra ceremonial. Es decir, es una clara exposición del poder que tiene el sujeto que la sostiene. No se informa de quién es, pero toda la iconografía apunta a que es un gobernante de Calakmul con el físico del Dios de Maíz, y que sostiene a *K'awiil*, bajo la forma de la barra ceremonial, entre sus brazos y lo hace como emblema de su poder, tal y como hacen otros muchos gobernantes mayas. Por la iconografía de la oreja de la boa el tema subyacente es el maíz, quizá en su forma primigenia de planta que en su origen pertenecía al bosque —a su vez dominio del Señor de los Venados—, ya que la mencionada oreja combina la estructura del pabellón auditivo con una mazorca de maíz. Por este detalle también cobra importancia la mención a *Kawii*, un dios que está muy vinculado a los rituales de fertilidad agrícola que realizaba la realeza maya.

En esta imagen el protagonista sujeta una gran barra ceremonial a través de la que discurre el *way*, y ésta es uno de los símbolos de poder de los reyes mayas, que se retratan con ella, aunque de menor tamaño, en numerosas estelas. De este hecho se redunda en que *K'awiil* es una divinidad que está muy ligada al poder, tanto por su faceta conectada con la fertilidad agrícola, como con el fuego. Éste es el agente transformador por excelencia, y el aspecto de serpiente de *K'awiil* refleja que

es la imagen del relámpago que puede dar lugar al fuego cuando golpea determinados elementos<sup>178</sup>.

Aunque el propósito de esta Tesis no son las lecturas de los textos sino la interpretación de las imágenes para llegar a entender cómo es el fenómeno *way*, voy a referirme brevemente a las lecturas de los mismos hechas por especialistas en escritura maya, a los que se citará y remitirá en este texto. La relación entre el *way* y los sitios que lo poseen fue abordada por Inga Calvin (1997: 868-883). La autora indagó, primero, en la relación que tienen los diferentes conceptos actuales de alma en la zona maya con los sitios, para, después, ver si alguna de esas perspectivas, más o menos modificadas, podría haber funcionado en relación al *way*. Su conclusión fue que la iconografía del *way* sirve para afirmar la unión entre el *way*, los linajes y los ancestros de sitios específicos mencionados a través del llamado Glifo Emblema que parece derivarse de localizaciones míticas y tener vínculos con una geografía sagrada (*ibíd.* 878). En esta línea traza un paralelismo entre el concepto de *naab'í* de las mayas *mam* de Chimaltenango y el *way*.

Watanabe (1992), en el que se basa Calvin para la referencia a las concepciones de los mames, había sido el investigador que estudió en profundidad el concepto del alma entre los mames de Chimaltenango y es el que señala que los chimaltecos comparten un tipo de alma entre ellos y con el lugar al que pertenecen. Se trata del *naab'í*, un alma social o forma de ser particular a cada lugar, que hace que unos individuos pertenecientes a ese lugar por nacimiento se diferencien de otros nacidos en otro lugar, es decir que no pertenecen a uno de los linajes de ese sitio, aunque les separen unos pocos kilómetros y sus características físicas sociales y políticas sean idénticas.

En conclusión, no existe ninguna explicación enteramente satisfactoria acerca de la presencia constante de un lugar o del cargo o linaje de un lugar ligado al *way*. El hecho es que también entra un factor más que lo hace más intrigante: no todas las ciudades importantes del Clásico Tardío tienen *way* en cerámica, aunque en Copán, que de momento no lo tiene en este soporte, menciona a *K'awiil* como *way*

---

<sup>178</sup> De hecho muchas de las serpientes mayas, incluidas Venado Serpiente y las que se enrollan en torno a los *way* venado y al jaguar, tienen marcas de chispas, *tok* en maya, un gancho rodeado por un icono redondo pespunteado.

en una jamba de una puerta del Templo 11. Lo mismo sucede con Toniná, donde en el Mural de las Cuatro Eras se aprecian diferentes way.

Entrando ya en los sitios que poseen los way en cerámica, hay que señalar que muchas de las cerámicas no llevan texto y que, incluso cuando éstos aparecen, se mencionan sitios que no han podido ser descifrados o solo lo han hecho parcialmente. Voy a mencionar aquellos que sí se han podido leer, aunque sea parcialmente, a la espera de que futuras lecturas hagan posible trazar un nuevo mapa de los sitios que poseen way (ir a Mapa 2, Anexo I). Señalar también que se encuentran sitios que están localizados en territorios míticos. La mayoría de las lecturas son de Grube y Nahm (1994), aunque hay algunas nuevas hechas por Alexander Tokonivine que, amablemente, me las indicó. Cuando éste sea el caso añadiré una T entre paréntesis, (T)<sup>179</sup>.

### 7.2.1. *MUTAL, TIKAL*

Vemos que en el K927, K1181, K1231, K1809, K3459, K4116, K7993, el Coatí Cola de Fuego está asociado al Glifo Emblema de Tikal y en los K927 y K1181, con su *k'uhul ajaw*. Todas las cerámicas de estilo código reproducen el mismo tema y reúnen a los mismos compañeros de ritual, el mono araña y el sapo, por lo que son variaciones de más o menos calidad artística del mismo ritual de entrega de un plato con restos humanos. En los dos vasos que no son de este estilo (los K927 y K3459) es difícil determinar cuál es el tema en cada cerámica, pero lo que sí que es cierto es que los personajes way que participan en ella aluden a la vida y a la muerte en el bosque y, por extensión simbólica, al Inframundo.

En el VAS *Nupul Bahlam*, Contraparte Jaguar, es el way del *k'uhul ajaw* de Tikal. En el K792 el hombre con tocado de Venado Ciempiés es el way del *k'uhul ajaw*, y está sentado junto a *Muyal Hix*, way de *Wuk Naabnal*. En todos ellos está presente el T535 en alguna parte de su cuerpo, cuyo sentido general hace referencia a la descendencia por línea masculina, por lo que, en opinión de Calvin, estos way estarían identificados con ancestros patrilineales.

---

<sup>179</sup> Alexander Tokonivine compartió generosamente conmigo las lecturas de sitios y de sus way correspondientes durante el último año en que redactaba su PhD, que se materializó bajo el título de *The Power of Place: Political Landscape and Identity in Classic Maya Inscriptions, Imagery, and Architecture* (2008).



### **7.2.2. KAN'UL, KAAAN, O KANUUL, CALAKMUL**

La mayoría de los *way* que posee Calakmul son Venado Serpiente en sus diversas manifestaciones: en el K927 es el *way* de su *ajaw* (T) y, en el K1256, de su *k'uhul ajaw* (T), mientras que lo es del sitio de *Kaan/Kan'ul/Kanuul* (las distintas lecturas propuestas para su Glifo Emblema) en el K531 y K1901 (T). Se sabe que los señores de *Kan'ul* también tenían corte en Dzibanché, pero por ser las representaciones del *way* de este sitio en estilo “códice” es muy probable que se esté refiriendo a la localidad llamada hoy Calakmul, zona de producción de estaspreciadas cerámicas. El *way Kintanal*, que tiene un sol en el pecho y que sería iconográficamente una versión del sol en el Inframundo, es también el *way* de Calakmul en el mismo vaso, el K531, donde aparece su segundo *way*, Venado Serpiente.

### **7.2.3. UX TUUN, CEIBAL**

El glifo emblema son tres piedras, y se corresponde con el que utiliza Ceibal. Sin embargo, en diversos pasajes de otras ciudades mayas aparece también mencionado el sitio de las “tres piedras”, ligado al componente mitológico de las tres piedras donde se asentó la creación maya. Calvin (1997: 875) sugiere que, aunque pudiendo referirse a Ceibal en concreto, no hay que descartar que haga referencia a una localización mítica *per se*, o que pudiera localizarse en distintos centros mayas vinculado a este componente mitológico.

Ceibal es un sitio situado en la zona del Petexbatún que tuvo una prolongada ocupación, que se extiende desde el periodo Preclásico hasta el Clásico Terminal. Tiene una ubicación muy estratégica, sobre las colinas en la orilla izquierda del río Pasión (Ponciano *et al.* 2007). *Ux Tuun* siempre tiene al mismo *way*: al Jaguar del Agua. Se le ve en el K771, K7220 y K791, en todos los casos siendo poseído por el *ajaw* de este lugar.

#### 7.2.4. UX WITZ, CARACOL

Con *Ux Witz* sucede lo mismo que con *Ux Tuun*: podría tratarse tanto de una localización mítica como de un sitio concreto, Caracol para ser precisos. Ambas posibilidades pueden ser ciertas ya que “tres montañas” tiene un componente que sugiere acontecimientos ligados a la creación maya, y es, a la vez, un glifo emblema de presencia constante en Caracol, un sitio con ocupación desde finales del Preclásico Medio y hasta el Clásico Terminal (Chase y Chase 2008: 60). El way de este sitio es un mono con rasgos de venado en el K927, K2023, K3459, K3061 y AH225. Su *ajaw* tiene como way a Muerte en el Camino, una criatura que sólo aparece una vez en toda la base de datos del way. Se trata de un halcón o gavilán con una serpiente al cuello, una coralillo, que cae en picado sobre un siniestro way Ciempiés que lucha desesperadamente con *Akan*.

#### 7.2.5. IK', MOTUL DE SAN JOSÉ

Este sitio, que estuvo en la esfera de influencia de Tikal, tiene una tradición de pintura en cerámica que se encuentra entre las más exquisitas dentro de la zona maya, habiéndose identificado distintas escuelas o estilos artísticos dentro de su *corpus*. Muchas de ellas se elaboraron también en talleres en las inmediaciones del sitio, incluso, en Tikal. Motul de San José fue su vasallo, al menos durante un periodo prolongado de tiempo (Reents-Budet 1994: 166-179).

Un dato muy interesante, consecuencia de las excavaciones intensivas en el sitio, es la localización de una escuela o taller de vasos pintados de estilo policromo de *Ik'* en la Acrópolis del sitio (Reents-Budet *et al.* 2012), demostrando el control de la clase dirigente sobre la producción de las cerámicas pintadas, que debieron explotar como regalos destinados a crear alianzas entre las élites, como el ejemplo del Vaso de Altar de Sacrificios y otras piezas encontradas en la región del Petexbatún<sup>180</sup>.

---

<sup>180</sup> Una de las razones que inducen a pensar que Motul de San José no fue aliado de Tikal durante todo el Clásico Tardío, y que tuvo relaciones con Calakmul a través de su presencia en la zona del Petexbatún, aliada del reino de *Kan'ul* y enemigo acérrimo de Tikal.

El sitio como poseedor de un way aparece en el K927 (T), de estilo Naranjo, donde su way es un pavo que tiene rasgos de buitre (no se ha podido leer su nombre), y que se sitúa sobre la pareja Tres Vestidos o los innumerables *Akan* y el Zorro. El *ajaw* de *Ik'* posee al Jaguar Rojo en el VAS, donde la frase junto al way es larga y compleja (T): *chak b'ahlam uway ik'a ajaw chan haab' te' b'aah kab' uxlajuun k'uh*. Es un vaso de Motul de San José, pero encontrado en el Entierro 96 de Altar de Sacrificios.

Y el *k'uhul ajaw* posee al búho *Sak Kuy O'* que aparece sobre un trono de huesos en el K3395. Esta cerámica es de procedencia desconocida, pero dentro de la zona de influencia de Tikal, en los alrededores del lago Petén Itzá. Por tanto, con mucha relación con sitios de producción de cerámica de alta calidad, como *Ik'*, al sur de Tikal, o la zona de El Zotz/Uaxactún, al oeste y norte de Tikal respectivamente.

#### 7.2.6. BAAK, PALENQUE

Los señores de *Baak* o *Baakal* residían en Palenque, Tortuguero y Comalcalco (Tokonivine y Zender 2012: 433), por lo que no se puede precisar a cuál de los tres lugares se refiere el way Ciempiés de los Huesos Blancos. Sin embargo la presencia de esta criatura en iconografía de Palenque —en la Lápida de *Pakal* y en el retrato de *K'uk' Bahlam*, fundador de la dinastía de Palenque (Miller y Martin 2004: 230), o mencionado en el Tablero del Templo XIV— apunta a que se trata del way de este sitio.

Por tanto, en cerámica, Palenque aparece como poseedor de un way, en el K1256. Se trata de un ciempiés que se enlaza, formando un bucle, en torno a un joven con cinta en la frente, que baila saltando junto a Venado Serpiente way de Calakmul. La frase que le acompaña (T) es *sak b'aak naah chapaht uway b'aakel*, que se puede traducir como “el ciempiés de la casa de huesos blancos es el way de *Baak*.”



### 7.2.7. UX HAAB TE', ¿RÍO AZUL?

*Ux Haab Te'* el poseedor de Muerte Fuego en el Centro que se ve en el K1256, K1389 y K1646. Grube y Nahm (1994: 706) proponen que es el topónimo de Río Azul, pero no explican las razones que les llevan a esta conclusión. Sin embargo, hasta el momento no se ha podido traducir su Glifo Emblema (Lacadena, comunicación personal 2014), por lo que esta propuesta de Grube y Nahm queda en suspenso, y de ahí la interrogación en el nombre de Río Azul<sup>181</sup>.

### 7.2.8. KAN WITZ, UCANAL

Es otro de los sitios que tiene una montaña en su nombre, y es el conocido actualmente como Ucanal. El sitio, en la zona sureste del Petén y a orillas del río Mopán (Laporte y Mejía 2002), presenta una ocupación desde el periodo Preclásico Tardío hasta final del Clásico Terminal, época en la que tuvo un gran crecimiento. Se le menciona en las Estelas 22 y 24 de Naranjo y en el Altar 24 de Caracol, por lo que es evidente que tuvo relaciones, al parecer de sumisión, con estos sitios, aunque, en general, toda la zona en la que se ubica Ucanal parece haber quedado fuera de las grandes pugnas militares y políticas que enfrentaron a muchos sitios durante el periodo Clásico Tardío (Mejía 2002), salvo en el caso de las incursiones que hizo Naranjo en el sitio. Este lugar posee al *way k'ahk hix*, Jaguar de Fuego, que está en el K4963 y K5367. Y su *ajaw* posee al esqueleto del K3395 ya que se ha leído (T) su frase adjunta como *sits' chamaiiy uway k'an witz nal ajaw baah' tun*.

### 7.2.9. YOKE

En la clausula junto al personaje con pantalones de serpiente y tocado de jaguar del K791 se lee que es el *way* del sagrado señor de Yoke (T).

---

<sup>181</sup> Es un sitio que sufrió un saqueo sistemático en los años setenta del siglo pasado, pero del que se puede documentar ocupación para el Preclásico Tardío, y un desarrollo político y ceremonial muy importante ya durante el Clásico Temprano, fecha de la que datan algunas de sus estelas y sus magníficos enterramientos, muchos de ellos excavados en la roca y con pinturas murales (Buttles *et al.* 2011). Situada a orillas de río Azul, a pocos kilómetros de la frontera de México y a 16 de la de Belice, este centro mantuvo relaciones con Tikal.

#### **7.2.10. ALTUN HA**

El *k'uhul ajaw* de este sitio situado en el moderno Belice posee al *way hal winik*, hombre del agua, que se ve en el K1256. El glifo del lugar es una “voluta de agua” similar a la del Glifo Emblema de *Altun Ha*, y por ello Grube y Nahm (1994: 710) propusieron que ese sitio podía ser el poseedor del *way*. Es un sitio ocupado desde el Preclásico Medio hasta el Clásico Terminal (Evans y Webster 2009: 19). Está a 10 Km de la costa, y es muy posible que participara de redes de comercio a larga distancia aprovechando su posición cercana al mar, siendo uno de los pocos sitios, junto con Copán y Chichén Itzá, donde se han encontrado objetos de oro procedentes de Centroamérica.

#### **7.2.11. HIX WITZ, ZAPOTE BOBAL O/Y EL PAJARAL**

Este sitio es muy consistente con su *way* ya que siempre es Muerte Bilis Roja, y como tal aparece en los K771, K5084 y SG145. Puede tratarse de cualquiera de los dos sitios, muy próximos, y situados en el noroeste de Petén y que compartieron topónimo y Glifo Emblema en el Clásico. El Pajalar tiene una tradición arquitectónica que se remonta al Clásico Temprano, mientras que Zapote Bobal presenta una ocupación y una disposición arquitectónica propia del Clásico Tardío (Fitzsimmons y Fash 2012: 12-13).

#### **7.2.12. TAL**

El *ajaw* de este sitio posee al *way* Mono Araña que aparece en las cerámicas código (Helmke y Nielsen 2009: 76). *Tal/Talol* es el nombre del sitio de *Ek' Balam* (Lacadena, comunicación personal) situado al norte de Chichén Itzá. No es posible asegurar que el topónimo *Tal* del *way* Mono Araña se corresponda con el actual *Ek' Balam*, localizado muy al norte y en una zona donde no hay ningún *way* registrado. Tampoco hay en *Ek' Balam* alusiones al *way*, pero no deja de ser una coincidencia muy intrigante.

El Mono Araña como *ajaw* de *Tal* sólo está en cerámica código, por lo que es un sitio muy vinculado a la zona de su producción, Calakmul/Mirador/Nakbé.

Quién sabe si el linaje del sitio de *Tal* emigró hacia el norte de la península de Yucatán instalándose en lo que hoy se llama *Ek' Balam*, siguiendo la estela de *Kan'ul* que también tenía corte en Dzibanché, aunque ésta última está mucho más próxima a Calakmul que *Ek' Balam*.

#### **7.2.13. IB'IL**

Es un sitio que aparece mencionado en dos cerámicas, pero que no ha sido aún identificado. Con respecto a estos desfases entre lecturas y sitios reconocidos actuales se debe señalar que, en muchas ocasiones, no se conocen los nombres mayas clásicos de las ruinas descubiertas en nuestros tiempos, que han sido bautizadas siguiendo pautas más o menos arbitrarias. También hay que señalar que una misma entidad política podía tener distintos hitos geográficos, muchos de ellos con vínculos mitológicos, que recibían sus propios nombres, como podrían ser los puntos en los que se situaba la primera fundación del sitio (Tokonivine, comunicación personal, 2009).

No sabemos cuál es el caso de *Ib'il*, pero en la cerámica K1901 posee a un Muerte Venado de nombre *ukuul chi chamaiiy* (Sagrada Muerte del Venado), que, sentado, toca la caracola (T). El mismo way, el Muerte Venado, *ukuul chamaiiy* del K791 (T), es el way del *ajaw* de *Ib'il*.

#### **7.2.14. WAB'E'**

El *k'uhul ajaw* de este sitio (T), cuyo emplazamiento todavía no ha sido identificado, es el poseedor de *Jatz'on Akan, Akan* que tira la piedra, que aparece en el K791 golpeando con sus hachas a un ciempiés.

#### **7.2.15. B'ITAN**

El nombre de este sitio aparece en el VAS, en la frase *chak [?] [?] uway k'uhul b'itan ajaw b'aah kab'* (T) asociada a un venado ciempiés que, sentado, señala al suelo, quizá arrojando cuentas adivinatorias.



#### **7.2.16. OCH NAL**

Este sitio es el poseedor del way Tres Perros Blancos en el K791 y K927.

#### **7.2.17. UX TE'**

Es un topónimo, de emplazamiento desconocido, que se puede traducir por “tres árboles” y sólo aparece una vez. Lo hace el *ajaw* de *Ux Te'* donde la frase que le acompaña en el K3395 es *lab' te' hix uway ux te' ajaw* (T). Es el jaguar que agarra un cetzo, quizá el cetzo mismo, que está hecho de madera. La frase incluye la palabra *lab'*, la misma que utilizan los tzeltales de Cancuc (Chiapas) para dirigirse a un tipo de alma (Pitarch 1996: 55-80).

#### **7.2.18. LAL**

Otro topónimo desconocido y que sólo tiene una aparición vinculada al way. El sitio posee el way Zorro de Vientre Rojo, según reza la frase junto a su figura (T): *chak tahnil waax uway lal*, y que se ve en el K9098 junto a un Tapir Jaguar.

#### **7.2.19. WITZ [?]**

Un lugar que lleva el nombre de “montaña” seguido de una palabra sin lectura posee a una pelota de hule con un hombre dentro con banda en la cabeza, un *ajaw* o *Hun Ajaw*, que aparece en el registro superior del K1256.

### 7.2.20. NAHOCHAN

Es un lugar situado en la geografía sagrada del maya del periodo Clásico. Es el lugar donde viven los Dioses Remeros<sup>182</sup>, dos dioses ancianos de nombre desconocido. Uno de ellos lleva tocado de jaguar mientras que el otro tiene un tocado de reminiscencias acuáticas en el que resalta la espina de manta raya, o un objeto cortante, que atraviesa el cartílago de su nariz. Este sitio posee un way, el venado ciempiés de nombre *mab'ib* [?] que sufre y se defiende, con sus cuchillos de obsidiana, del ataque de *Akan* y de Muerte en el Camino, en el K791.

### 7.2.21. MATAWIIL

*Matawiil* es una de las entradas al Inframundo, en concreto la que se identifica con las mandíbulas abiertas del ciempiés, y es como se nombran las enormes mandíbulas que van a engullir a *Pakal* en la lápida que cubre su tumba. Por ello no hay que descartar que *Matawiil* fuera una localización precisa en Palenque y también un lugar mítico de entrada al Inframundo. Su way es uno que está iniciando el camino de la muerte: *Akan* que se decapita a sí mismo, y como tal aparece en el K792 y en el VAS.

### 7.2.22. WUK NAABNAL

Se traduce como “Lugar de los Siete Lagos” y aparece como un espacio ligado a la mitología del Dios del Maíz, porque ahí es donde unas jóvenes le visten después de su resurrección (ver, por ejemplo, el K1202 donde está escrito el topónimo) y antes de emprender el viaje en canoa (Quenon y Le Fort 1997: 892). Posee a *Muyal Hix*, Nube Jaguar, en el K792.

---

<sup>182</sup> Su aparición más emblemática es en los huesos tallados encontrados en Tikal, donde conducen la barca que lleva al Inframundo, a través del agua, al rey *Jasaw Chan K'awiil* I. También presiden ceremonias de fin de periodo. Es decir, están en momentos de muerte, pero en los que, a la vez, se anuncia que resurgirá de ella un nuevo periodo o una nueva vida.

### 7.2.23. CHATAHN

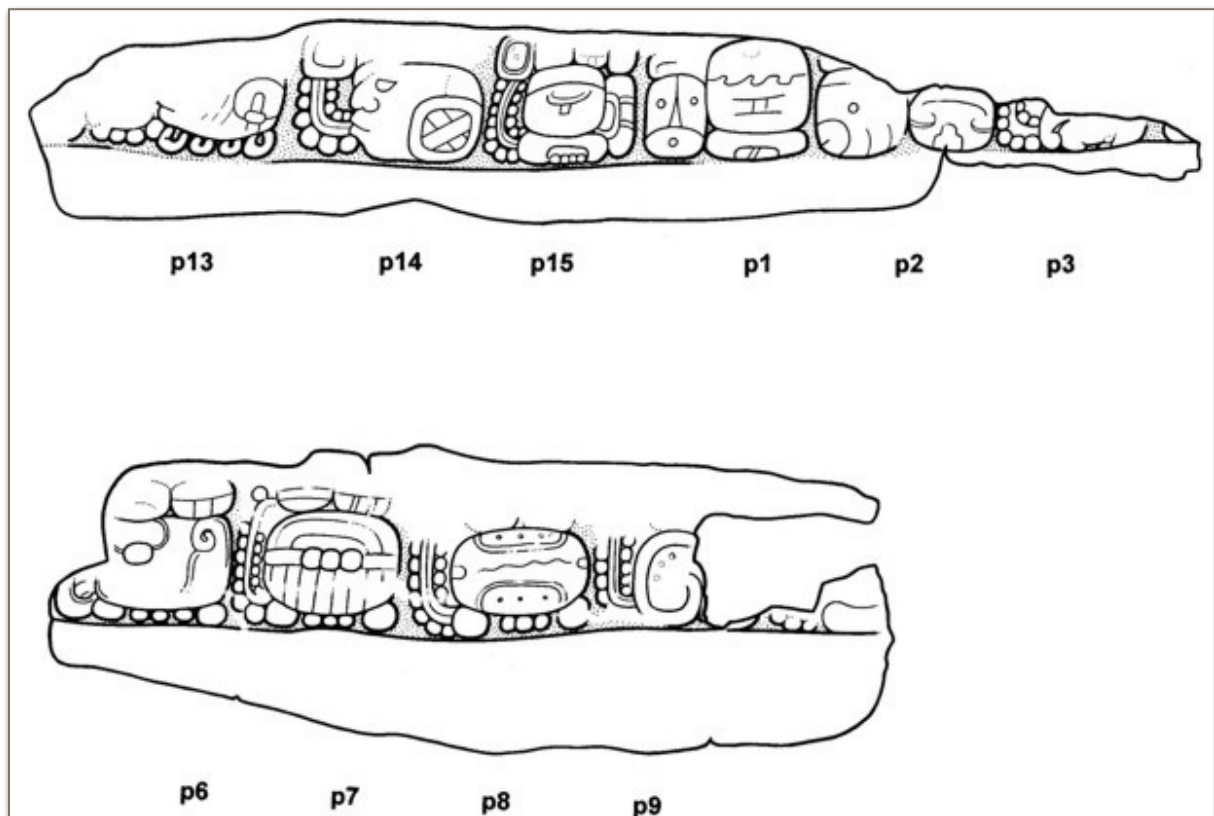
Bajo este enigmático topónimo aparecen poseídos varios way relacionados con el fuego, el sacrificio y la muerte, Es un lugar de localización incierta (Grube y Nahm 1994; Calvin 1997: 873; Payán 2011: 460), pero que parece muy vinculado a la esfera política de Calakmul, donde los señores representados en las Estelas 51 y 89 de este sitio tiene el título de *k'uhul Chatan Winik*. (García Barrios y Velásquez 2010)<sup>183</sup> propusieron que se trataba de un lugar arquetípico situado al oriente, utilizado por los señores de Calakmul como estrategia política. Tokonivine y Zender (2012: Nota 22) afirman que las gentes de *Chahtahn* vivían en Calakmul y Nakbé. Con anterioridad Grube (2003: 36) había propuesto que el Glifo Emblema de *Chatan* podría ser el de Nakbé. Grube señala que este lugar aparece también en el Altar 3 de la localidad de Altar de los Reyes, Campeche (Grube 2003: Figs. 1 y 2), donde están los Glifos Emblema de trece lugares, algunos desaparecidos o muy dañados<sup>184</sup>, a las que se nombra como *k'u[h]ul kab uxlajuun [tsuk]*, “(hay) tierras sagradas, (hay) trece divisiones (Tokonivine y Zender 2012: 63).

---

<sup>183</sup> Datos extraídos de la ponencia “Artistas, gobernantes y magos: el papel de los Chatan Winik en la sociedad maya”, presentada en la 15ª Conferencia Maya Europea: «Sociedad y Organización Socio-Territorial Maya». Asociación Europea de Mayistas (Wayeb), Sociedad Española de Estudios Mayas. Universidad Complutense de Madrid. Madrid. Propusieron asimismo que los *Chatan Winik* eran unos especialistas religiosos con conocimientos mágicos muy especializados.

<sup>184</sup> Los Glifos Emblema que se conservan son los de sagrada [?] persona de *Chatan*, sagrado señor de *Mutal*, sagrado señor de *Kanuul*, sagrado señor de *Ik'a*, sagrado señor de *Baakal*, sagrado [T1008.552], y sagrado señor de [T579] (Tokonivine y Zender 2012: 63).





**Figura 525.** Lateral del Altar 3 de Altar de los Reyes. Dibujo de Nikolai Grube.

*Chatahn* posee al “hombre en llamas” del K1256, cuya clausula ha sido leída (T) [?] *pay uway k’uhul chatahn b’aah* [?]. También es el *way* de Tres Vestidos o los Innumerables *Akan* del K927 con un texto leído (T) como [?] *akan* ) [?] *chahtahn lib’*. Calvin (1997: 873) añade otros *way* a la lista: Murciélago de Fuego en el K2716, “perro jaguar” del K1211, “jaguar del nenúfar” del K1442 y el *way* Fuego del K791.

#### 7.2.24. AH CHAL

Su *way* es Uno Muerte en el K1197. Grube y Nahm (1994: 706) sugieren que *ah chal* podría ser un título además o en lugar de, un topónimo ya que aparece como título de un señor de Bonampak, que aparece como vasallo de Yaxchilán en su Dintel 35.

#### 7.2.25. P’A CHAN, YAXCHILÁN O LA REGIÓN DE EL ZOTZ-UAXACTÚN

Posee al *way* pájaro que combina rasgos de buitre con los de búho y ciempiés y lleva una serpiente al cuello, y que se ve siempre en contextos de muerte y sacrificio: K1211, K2716 y K7794. En realidad no se sabe a qué lugar hacen

referencia ya que los Glifos Emblema de Yaxchilán (Martin 2004) y Uaxactún/El Zotz son idénticos. Es curioso, pero se menciona el topónimo en cerámicas “códice” y no de la región de El Zotz y Uaxactún, lugares que tienen un estilo cerámico variado y muy rico, con bastantes cerámicas dedicadas al tema del way.

#### **7.2.26. AHK**

Se trata de un topónimo que se traduce por “tortuga” y es un lugar ligado a la historia mitológica y dinástica de Calakmul. El way es un bebé que aparece en un plato de sacrificio en el K3395, estando poseído por el *ajaw* de este sitio. También tiene al way Jaguar de las Estrellas que golpea y que aparece en el K1652 y K2284 (Luin 2013).

#### **7.2.27. CHAN YO' [?] HA**

Este lugar, de emplazamiento desconocido, posee a *kuy*, el búho que aparece en el K1211 (Grube y Nahm 1994: 704).

#### **7.2.28. UX**

Este sitio, del que no se sabe su exacto emplazamiento, aparece una vez en cerámica. Su *ajaw* posee al way *Saw Hix* del K3395.

A continuación voy a señalar aquellos sitios que no han tenido, hasta el momento, una lectura. Es un apartado que, sin duda con el discurrir del tiempo, irá dejando paso a nuevos sitios gracias a los avances de la epigrafía.

#### **7.2. 29. [T758]**

Posee al way *Jatz'on Akan* del VAS.

### 7.2.30. [?] YA [?]

El *ajaw* de este lugar que contiene la sílaba *ya* posee al jaguar con una serpiente al cuello, del que sólo se lee la palabra *hix*, “jaguar”, del K1256 y K1653.

### 7.2.31. [?] TE'

El “sapo del nenúfar” de la cerámica “códice” es el *way* del *ajaw* de este sitio que sólo ha sido parcialmente descifrado.

### 7.2.32. [T713a] sobre [T87]. Glifo “mano extendida” sobre *te'*

Este topónimo, una mano extendida sobre *te'*, siempre posee a Tapir Jaguar. Se aprecia en los K1228, K8733, K7220 y K1442 con la particularidad de que en este último lo posee el *ajaw* del sitio. Este sitio también posee al hombre con pantalones de serpiente que, en trance extático, alza una serpiente en el VAS.

### 7.2.33. OL más “líneas onduladas”

También es un lugar consistente con su *way*, que siempre es *Kan Baah Cho*, Ratón<sup>185</sup> Amarillo/maduro, en el K2023 y K3061.

### 7.2.34. “Piernas en posición de bailar”, ¿*Okot*?

Este glifo es el nombre de un lugar que Grube y Nahm (1994: 689) propusieron llamarlo *okot*, danza, aunque ellos pensaban que más bien se refería a las plataformas donde se danzaba en los festivales públicos. Es una lectura que ellos mismos definen como arriesgada. Este sitio posee al *way Ek hix*, Jaguar de las Estrellas en el K1230.

---

<sup>185</sup> En el Mural de las Cuatro Eras junto al ratón se ve la figura imponente de un *way* esqueleto de nombre Muerte de Pies de Tortuga poseído por el señor de *Pipa'*, Pomoná. No se ha hecho referencia a Pomoná en este capítulo porque se refiere a los sitios que aparecen en cerámica.



A la vista de todos estos resultados hay varias cosas que llaman la atención. La primera es la escasa proporción de sitios que poseen way en relación a los sitios descubiertos hasta el momento, algo que salta a la vista si se compara el mapa de la zona maya que incluye la mayoría de los sitios arqueológicos con el mapa elaborado con los lugares con way (Mapa 1 y Mapa 2, Anexo I). Sin embargo, y como los datos manejados son incompletos tanto por quedar muchos nombres sin leer y/o identificar como por lo caprichoso de la fortuna en encontrar las cerámicas, es una situación y reflexión que debe quedar en suspenso a la espera de nuevos descubrimientos y nuevos datos que irán apareciendo en el futuro.

Un segundo aspecto a destacar, si se contempla el mapa de los sitios con way registrados hasta el momento, es la concentración de los mismos en la zona central de las Tierras Bajas mayas, con la excepción de Palenque, aislada con su way ciempiés en el extremo oeste. Bien es verdad que Pomoná, cerca de Palenque, tiene un way registrado en escultura monumental, pero que no ha sido incluido en el mapa por no aparecer, hasta el momento, en cerámica.

También se refleja que no hay tradición de poseer el way en las Tierras Bajas del Norte, ni en las Tierras Altas ni en el extremo este de la zona maya, con el gran centro de Copán y donde, sin embargo, sí que se representan way en su magnífica escultura, tanto de estelas, como de altares o en relieves de edificios<sup>186</sup>. Algo similar sucede con el caso de Naranjo, con un espectacular vaso con way, el K927, pero sin estar mencionado como poseedor de uno de ellos. Su caso, como el de Copán podría deberse a que recibiera otro nombre en el Clásico Tardío, pero, también, a que era un espacio físico, lo mismo que sus linajes gobernantes, que no tenían derecho a poseer el way. Una posibilidad realmente interesante, pero que no es posible explorar hasta que no se tenga constancia absoluta de que eso sucede así. Nuevamente una cuestión pendiente que sin duda se resolverá en el futuro.

Es algo que también afecta a otros muchos grandes sitios mayas. El caso de Yaxchilán es especial, ya que comparte su nombre clásico, *P'a Chan*, con Uaxcatún /el Zotz. Se ha incluido a ambos en el mapa porque de momento no es

---

<sup>186</sup> Algo que se repite en Toniná, ya rozando las Tierras Altas, donde en el Mural de las Cuatro Eras aparecen way en el más puro estilo de las Tierras Bajas, aunque quizá este sitio perteneciera, por lengua y por las deformaciones craneanas utilizadas, a otro grupo lingüístico maya (Alfonso Lacadena, comunicación personal 2014).

posible determinar a quién pertenecen los *way* poseídos por *P'a Chan*. En todo caso, en los Dinteles de Yaxchilán sí que aparecen *way* poseídos por diferentes individuos de su linaje gobernante, y en el zona de Uaxactún/el Zotz, por otro lado, se elaboraron muchas de las cerámicas con *way* (Mapa 3, Anexo I).

Un caso muy interesante es el de *Tal*, que tiene como *way* al Mono Araña. Es el mismo nombre que tenía en el Clásico el sitio de *Ek' Balam*, en las Tierras Bajas del Norte, con sus inscripciones en yucateco pero con muchos rasgos similares a los de las Tierras Bajas Centrales cholanas en buena parte de su iconografía (Lacadena, comunicación personal 2014). Ahora bien, enmarcados, o acompañados, de edificios de estilo Chenes. La pregunta, todavía pendiente de respuesta, es si ese sitio vinculado al *way* es efectivamente el que hoy conocemos como *Ek' Balam*, o de si se trata de otro topónimo idéntico. De ser cierta esta última posibilidad se trataría eventualmente de un sitio en la esfera de *Kan'ul* ya que solo aparece mencionado en cerámica de estilo “códice”.

Vista la distribución de los sitios conocidos —algo que es posible que se modifique con nueva información—, parece que el fenómeno del *way* tiene origen en el corazón de las Tierras Bajas Mayas, con el vértice norte (quizá extensible hasta *Ek' Balam*, pero un particular todavía demasiado “sensible” como para afirmarlo categóricamente) en Calakmul y la cuenca del Mirador donde se manufacturan las cerámicas códice (de las que hay más ejemplares con *way*, ver Gráfico 9, Anexo II). Al sur habría alcanzado su expansión en Ceibal, al este en Caracol y al oeste en Palenque.

Evidentemente, por el momento, hay ausencias destacables pero, con los datos a día de hoy, pareciera que poseer el *way* no dependía del tamaño o de los logros militares de las entidades políticas mayas, sino de la tradición, en cierto modo de la ancestralidad, de la cercanía al origen de la civilización maya de las Tierras Bajas cuyo foco irradia a partir de la cuenca del Mirador/Nakbé. Esta propuesta se apoya también en que los sitios con *way* leído y localizado tienen una ocupación que se remonta al periodo Preclásico, pero, nuevamente hay otros con la misma ocupación temprana carentes de *way*.

Finalmente hay que destacar la consistencia del vínculo entre sitio y *way*, un detalle que habla de la consolidación que presenta el *way* en todos sus aspectos. Es consistente en sus rasgos iconográficos, que prácticamente no varía de un estilo a otro, y es constante en su posesión. Es algo posible de determinar cuándo se poseen diferentes muestras del mismo *way*. Así, un sitio todavía sin identificar posee siempre al Tapir Jaguar, mientras que el Coatí pertenece a Tikal, lo mismo que el venado con rasgos de mono a Caracol, el Jaguar del Agua a Ceibal, Mono Araña a *Tal* y Venado Serpiente a Calakmul.

También se ha visto que un miembro del linaje gobernante de ese sitio puede poseer varios *way* y, da la impresión por la prevalencia estadística de unos sobre otros, que es, *a priori*, “segundo *way*”, tiene las características del jaguar o de animales predatorios y, de momento, está vinculado al cargo que detentan personas físicas. Los casos más emblemáticos son el de Jaguar con el Sol en el Centro o Fiera Predatoria, que es el *way* del *k’uhul ajaw* de Calakmul/*Kan’ul* en el K531, *Nupul Bahlam* lo es del *k’uhul ajaw* de Tikal/*Mutal* en el VAS o Muerte en el Camino es el *way* del *ajaw* de Caracol/*Ux Witz* en el K791. Es decir, pareciera que, mientras los *way* de los lugares son siempre los mismos, animales más o menos intimidatorios, cuando ya se habla de un personaje que posee un *way*, éste es un ser agresivo y feroz, en consonancia con los deseos y lo que se espera de aquellos que detentan el poder.



# 8. EL WAY EN EL PENSAMIENTO MAYA CLÁSICO



K1001

Este es un capítulo destinado a reflexionar sobre el way, pero visto en el contexto de la cerámica y con el empleo de la metodología iconográfica. Dicho esto, no cabe duda de que el análisis iconográfico del way ha abierto un campo de posibilidades en cuanto a la interpretación de este fenómeno. Pero no hay que engañarse, son consideraciones que se refieren a lo que muestran las imágenes de estas criaturas, es decir, y fundamentalmente, a cómo son. El qué son se acerca con sutileza al campo de la interpretación y, dejándose llevar por el entusiasmo, al de la especulación. Variables y tentaciones que intentaré manejar y controlar siguiendo la metodología elegida para abordar la cuestión del way.

La herramienta iconográfica ha tenido, sin duda, un papel muy determinante en cuanto al tipo de conclusiones que se pueden sacar en relación al way. Por tanto el papel del way en el pensamiento maya del Clásico Tardío, en este trabajo de Tesis, estará determinado por este enfoque, que se ha visto obligado a hacer una serie de ajustes a la metodología iconográfica tradicional ya que no se ha podido contar ni con textos extensos ni con narraciones contemporáneas a la época en que floreció el fenómeno del way.

Pero el análisis de los way uno a uno, el enfoque dirigido a las relaciones entre los way, con otras entidades sagradas o, incluso, con los seres humanos, ha permitido enriquecer ese campo de significados que la herramienta iconográfica, poco a poco, y paso a paso, “machaconamente” incluso en el tratamiento de los detalles, había ido desgranando a lo largo de las páginas precedentes, muchas, porque ésta es la primera consecuencia de utilizar la metodología iconográfica: trabajos que necesariamente son muy amplios porque su fiabilidad se basa en el mayor número de comparaciones posible y en desgranar los rasgos iconográficos de cada sujeto objeto de estudio, en este caso una mirada de criaturas compuestas, a su vez, de múltiples elementos iconográficos que configuran su significado.

El análisis de sus relaciones ha hecho que estos seres hayan ido cobrando vida, dejando atrás las imágenes estáticas con las que se abrieron los primeros capítulos de esta Tesis. Además, los rituales y actividades que han acompañado a estas relaciones han aportado dinamismo y fluidez a unos way que dejaban atrás el individualismo y la rigidez de los primeros datos que se extraían sobre ellos, presentando un panorama complejo en el que se adivinaban tensiones, conflictos,

relaciones indisolubles, muerte, enfermedad, pero, también regeneración, espacio para el humor, la relajación y la burla.

De este complejo panorama sobresale un principio básico que se aprecia ya desde el primer capítulo, necesariamente largo y farragoso porque así lo impone la metodología iconográfica. Y es que el way no es una entidad monolítica, sino que presenta una gran variedad de matices como acabo de señalar en el párrafo anterior. Es “algo”, y entrecomillo “algo” porque es difícil definir con precisión qué es el way, tan variopinto como el ser humano y la naturaleza, que, al fin y al cabo, son sus poseedores.

Por tanto, y con todos los datos recabados del análisis iconográfico, voy a presentar la información de acuerdo a los tres enfoques con los que decidí abordar las cerámicas: en relación a la imagen del way, en relación a los rituales que realizan, y en relación a sus vínculos con las otras entidades con las que se les muestra en las imágenes. Cada orientación va a aportar una serie de datos sobre distintos aspectos del way, los cuales, vistos desde la fluidez que discurre entre estas tres perspectivas, permitirá tener una visión aproximada de la que los mayas clásicos quisieron transmitir acerca de ellos. En definitiva, va a acercar al lector a parte del significado que tenía el way en el pensamiento maya clásico, visto desde el ángulo de las imágenes que éstos legaron para la posteridad.

## **8.1. EL WAY DESDE LA PERSPECTIVA DEL WAY**

Muchas son las imágenes de estas entidades que han ido discurriendo a lo largo de estas páginas. Muchas y variadas. Hombres, animales, esqueletos, fuerzas de la naturaleza..., entidades muy diversas pero que sin embargo tienen un algo en común. Ese “algo” es lo que dota de particularidad al way y lo diferencia de otras entidades sagradas también presentes en la cerámica del Clásico, puesto que se buscó transmitir que no se estaba ante hombres, animales, esqueletos o fuerzas naturales al uso y que también son protagonistas frecuentes de la rica variedad temática de la civilización maya. Brevemente, y antes de ahondar en el particular, adelantaré que se trata de características que podrían considerarse negativas ya que remiten constantemente a la oscuridad, a la muerte y al entorno del bosque, tres



referentes unidos conceptualmente porque todos ellos aluden a un entorno desconocido, carente de luz y peligroso para el género humano. Pero, también, se han adivinado atisbos de regeneración del way, aunque no sea posible determinar con precisión si se refiere al way mismo o a sus poseedores.

Son unas conclusiones que se basan en que todos ellos tienen unos rasgos que los hacen diferentes a los seres que están en la realidad cotidiana. Y se observa que siguen un patrón muy estable, como con todo lo que tiene que ver con el way. No cabe duda de que, una vez identificados, es fácil reconocerlos porque muy raras veces se salen de sus convenciones de imagen. Lo que en realidad les puede hacer parecer diferentes es el estilo en el que están representados. Pero si se observan con detenimiento sus elementos y rasgos iconográficos, estos son siempre los mismos. Es evidente, por tanto, que son seres que no pertenecen a “estemundo”, pero diferencias iconográficas básicas entre unos y otros evidencian que la relación con su entorno no es monolítica, y que hay diferentes tipos de way. El método iconográfico facilita el acceso a esas diferencias comparando los rasgos iconográficos entre unos y otros, y el resultado son diferentes grupos de way agrupados dependiendo de su relación con la muerte.

El análisis iconográfico ha puesto de relieve que, mientras la mayoría de los way tienen “rasgos de muerte”, existen otros que no los presentan aunque se desenvuelven en contextos en los que las referencias al Inframundo sí están muy presentes. Aún así hay otros matices que hacen que su realidad no se polarice en torno a estas dos opciones, muy desbalanceadas por cierto, lo que sugiere una situación más compleja de lo que a primera vista parece. El entramado de relaciones que se han observado entre ellos ayuda y matiza la comprensión de esta compleja realidad.

### **8.1.1. WAY EN RELACIÓN DIRECTA CON LA MUERTE**

La referencia a la muerte se traduce en iconos que reproducen los signos de oscuridad y muerte (“*akbales*” y signos *cham*, “morir” o “*kimil*”, “muerte”), y que confieren individualidad al way y hacen que se diferencien entre sí y de otras entidades sobrenaturales, no tratándose, por tanto, de meros accesorios de adorno.

Su existencia y consistencia demuestran su importancia en el delineamiento de la figura del way, a la vez que forman parte integral de su personalidad y de su significado. En otras instancias la muerte se expresa a través de estados demacrados o macilentos en su cuerpo, como las mandíbulas descarnadas, cuellos cortados o colgando, carne apergaminada, manchas de putrefacción o, directamente, el cuerpo esquelético.

Todo este conjunto de alusiones a la muerte pero estando ellos muy activos, muy “vivos” si se quiere, invita a pensar que el way está presente en el origen de la muerte ¿En qué medida? Lo más fácil sería sugerir que ellos son la muerte, pero pienso que es algo que sólo se puede afirmar para los esqueletos. La diversidad de way con rasgos iconográficos de muerte pero que presenta sutiles diferencias entre ellos refleja que la muerte o la enfermedad se conciben como sujetas a diversas causas, así como que es un proceso jalonado de etapas en las que el concepto del way tiene una función en cada una de ellas. Algo que parece traducirse en una variada panoplia de estas entidades, que mantiene siempre un patrón de relaciones estables entre los diferentes way. Llegar al conocimiento profundo y cierto de estas relaciones es difícil con la metodología iconográfica, pero sí que permite hacer propuestas en base a ellas y a sus características.

#### **8.1.1.1. Los way que son la muerte misma: los esqueletos**

Los way que tienen “muerte” en su nominal son esqueletos y pienso que se corresponden con la muerte entendida como el origen de ella. Es posible que sean manifestaciones way de los señores del mundo de los muertos porque pueden llevar el “dios bufón” o el *K’awiil* en sus tocados.

La presencia de figuras de esqueletos en cerámica, en particular en el mito del “bebé jaguar”, muestra que existe un esqueleto que no es way pero que tiene características físicas similares a uno de ellos, en concreto a Uno Muerte. Los demás way esqueletos, Bilis Roja, Muerte Apestosa, Muerte Venado y Muerte Fuego en el Centro se presentan como sintomatología de muerte a partir de una criatura que encarna a la muerte como un absoluto y que sería la versión divina del

mencionado Uno Muerte, cuyo nombre es alusivo a su condición de dios principal, o el primero, del Inframundo.

#### **8.1.1.2. Los way que causan la muerte**

En este apartado el jaguar es el principal protagonista. No quiero decir con ello que los esqueletos no causen la muerte, pero el jaguar y los demás way que mencionaré a continuación se representan como los agentes activos de males de todo tipo, mientras que los way esqueletos parecen estar, la mayoría de las veces, en el origen volitivo de los mismos.

La serie de episodios con Muerte Fuego en el Centro sugieren que éste, sentado, tiene como función ordenar los ataques del jaguar con la serpiente al cuello que es el que ejecuta la acción letal. Otros way que pueden considerarse como causas de muerte son Coatí Cola de Fuego, Tapir Jaguar, el Mono Araña, el sapo, Pava Coatí, Murciélago de Fuego, el ave con rasgos de ciempiés y Pecarí de Fuego. En el caso de estos últimos la entidad que se adivina detrás de su carácter negativo es el Señor del Bosque, que emerge de Venado Serpiente. El vestido y el adorno de uno y otros sugieren un rango entre el dios y los animales way que apuntalan la propuesta hecha desde la metodología iconográfica. Todos ellos, salvo el sapo, responden a características físicas que se pueden corresponder con enfermedades. El coatí con su oreja carcomida por la leishmaniosis, el Tapir Jaguar con el exceso de su figura, lo mismo que la Pava Coatí. El Mono Araña podría ser el reflejo de lo que sería un carácter bipolar: o perezoso o en extremo ansioso. Y el Pecarí de Fuego puede responder a un temperamento colérico reflejado en la gran llamarada que sale de su nariz y que parece tener un origen en su relación con el sol diurno que, además de calor y luz, puede traducirse por ira.

El sapo no parece tener relación directa con la causa de la muerte sino que, más bien, recibe ofrendas en forma de comida humana. La iconografía del sapo fuera del contexto del way lo presenta como un ser encargado de cargar y transportar tremendos fardos, estando vinculado con la tierra, su otro hábitat, a la vez que está relacionado con los Gemelos (K7727, K6680, Figuras 453b y 456) y *K'awiil* (Figura 478). Cuando es way, su collar y tocado lo presentan como el patrón



del entorno acuático que se encuentra en la selva, tanto cenotes, como lagunas, aguadas o ríos, en contraste con el jaguar que se revela como su fiero guardián. Una posición en la jerarquía que se adivina dentro de los way que me lleva a proponer que el sapo era un way de alto estatus, próximo en su significado al Señor del Bosque, ya que lleva su mismo collar y su tocado de nenúfar con un pez le dota de un matiz primordial.

Éste último apunta a las aguas estancadas cuando lleva ese tocado, que coincide con su manifestación como way y con su personalidad tamizada por el sentir de la serpiente, de donde es posible que derive su estatus superior, ya que *K'awiil* es un ser divino, serpentino, del que parece depender la manifestación o aparición de muchos way, pero también ancestros y seres sagrados como el viejo *Mam*, ya que su pie es el origen de las serpientes de las que sale el Dios del Bosque. No hay que olvidar que ambos están charlando amistosamente en la entrada del Templo 11 de Copán, cuya puerta son las fauces de un ciempiés, y junto a los que se ve a un ser humano sentado y bailando, con una ofrenda en un plato (Figura 478a).

Otros way con claras referencias a la muerte son los pájaros con la serpiente al cuello y el búho *O'*. Éste último está sentado en un trono de huesos en una ocasión, lo que denota su posición elevada dentro del conjunto del way y su vinculación con los ancestros a través de los huesos sobre los que asienta su poder. En cambio, los otros pájaros con serpientes aparecen muy activos en sus distintos cometidos. El solitario (porque no hay más como él) Muerte en el Camino parece hacer honor a su nombre cuando cae en picado desde las alturas. Los otros pájaros que responden al parcialmente descifrado nombre de *Koko* tienen una relación muy explícita con los ojos. Los ojos son uno de los rasgos iconográficos que más acompañan al way, pero en especial a este way y a los esqueletos. Es decir, es evidente que la presencia de ojos sueltos es sintomatología de una situación de muerte.

Algunos de esos ojos tienen una particularidad, en concreto los de los esqueletos. Se trata de una proyección indicando que asisten y supervisan todo lo que sucede en su entorno, una situación de relevancia en el pensamiento y la política maya, donde es muy habitual que determinadas ceremonias y acontecimientos sean presenciados, “vistos” o “supervisados” utilizando el verbo

*il-*, por señores de otros reinos y, en especial, por los de más categoría. Este verbo es un ojo humano con una proyección, prácticamente idéntico a los ojos que tienen los esqueletos. Esta sutil diferencia que refleja la iconografía, entre los *way* que ordenan y supervisan la muerte y otros *way* que la ejecutan, tiene un notable paralelismo con las concepciones acerca de la enfermedad de los tzeltales de Cancuc que diferencian entre el jaguar que entra y causa la enfermedad en el paciente y el *chan'ul* que habita en el Infierno y le ordena que entre en el enfermo (Pitarch 2003: 527).

En el caso de *Koko* él parece encarnar a los ojos extra para internarse por la muerte puesto que la lleva como corona en el K1211. Y también se muestra como el encargado de trasmitirla a los fallecidos porque de su boca puede colgar la pequeña olla *akbal*, la misma que muchos *way* llevan en sus collares de ojos, pero que éste vierte en la boca de los fallecidos. Es muy posible que esta visión extra y de protección en el entorno de la muerte —ejemplificado en el tabaco que probablemente contiene la olla—, se solape con un segundo significado, el de la muerte misma, por lo que la presencia de los ojos haga alusión a la muerte y lo que entrega esta siniestra ave sea, una vez más, la muerte. Un detalle que revela que, además de muerte, el *way* también puede ser mensajero de muerte ya que su presencia es evidente que la anuncia, pero que, también, acompaña al difunto en sus primeros momentos en contacto con la nueva realidad que va a iniciar entregándole una sustancia que le va a ayudar en el trance.

### **8.1.2. WAY EN TRÁNSITO POR EL INFRAMUNDO**

La existencia de Sagrada Muerte del Venado con su fardo y vara de caminante habla de que hay un camino por recorrer en la esfera de la muerte. Un viaje supone una situación transitoria y deja la puerta abierta a que algunos de los aspectos relacionados con el *way* y la muerte estén sujetos a la temporalidad.

Esta situación sólo es evidente en el caso de este *way* esqueleto. Su existencia demuestra que su función es la de cargar con el muerto y acompañarlo en su tránsito hacia una nueva vida. Ahora bien, ese ser muerto, el bulto mortuario a la espalda de Muerte Venado, recobrará vida y será un *way*. No hay evidencia de que

los fallecidos humanos tengan ese acompañamiento, aunque los huesos tallados del Entierro 116 de Tikal muestran al rey en la guisa del Dios del Maíz muerto hundiéndose en una canoa en las aguas de la muerte acompañado de animales que bien podrían ser way, aunque no se especifica nada al respecto en el escueto texto adjunto.

Lo que sí se puede afirmar es que el way Venado Serpiente, y quizá el “venado con vegetación en boca”, tienen un comportamiento vital cíclico, que refleja el ciclo de vida del bosque, el referente espacial del way, y de todas sus asociaciones simbólicas. Es decir, el way es susceptible de morir, pero también de regenerarse dentro del mundo del way. Por tanto lo hace a partir de sí mismo, uno de los rasgos del venado y la serpiente, cuyos cuernos se pierden y crecen con una punta más cada año o mudan la piel, crece y le sale una nueva en el caso de las serpientes; y también del sapo, como se ve en el K7431 (Figura 526), un ser que, con sus diferentes metamorfosis, también es adecuado como imagen de ello.

Un concepto de regeneración vinculado al way del que también pudieron ser partícipes sus poseedores, dotándoles de un poder de dadores de muerte que ya se ha visto previamente, pero que también pueden ser regeneradores de vida e, incluso, poder participar de ello. Poseer un way se convertiría así en un seguro para poder acceder a una nueva vida tras la muerte. Sin embargo no hay pruebas de que tan afortunado destino se materializara. Un interrogante que da pie a reflexionar acerca del tipo y temporalidad que suponía la posesión de un way.



**Figura 526.** K7431. Es una cerámica presidida por un gran signo que se lee *mij* o *minan* [?], “cero”.



Sin embargo las imágenes no presentan un panorama tan evidente, ya que el vínculo que se repite en cerámica es entre el way y un cargo o posición dentro de un linaje gobernante de un territorio. Es decir, pareciera que el way pertenecía a un personaje real, histórico, pero porque éste era un miembro de un linaje o pertenecía al linaje que gobernaba un territorio que era el verdadero poseedor del way. Siguiendo una lógica especulativa basada en la información etnológica acerca de las almas y espíritus compañeros, porque en ningún momento se dice en los textos, muerto el sujeto, el way se “reintegraba” en el linaje o territorio al que pertenecía, “en espera de” de pertenecer a un nuevo poseedor temporal.

Una pertenencia, que, vista en términos de temporalidad, sería un periodo más o menos breve en la existencia del way, mientras que, para su propietario de carne y hueso, sería de toda una vida, pero ¿desde cuándo? ¿Desde el momento de nacer como sucede con el *ch'anul*? ¿A partir de alguna “señal” como en el caso de chamanes y brujos con sus animales u otras fuerzas compañeras? En definitiva, ¿cuándo se adquiere el way? ¿Son algunas de esas danzas, libaciones y autosacrificios, la “primera vez”? Preguntas que quedan, de momento, sin respuesta.

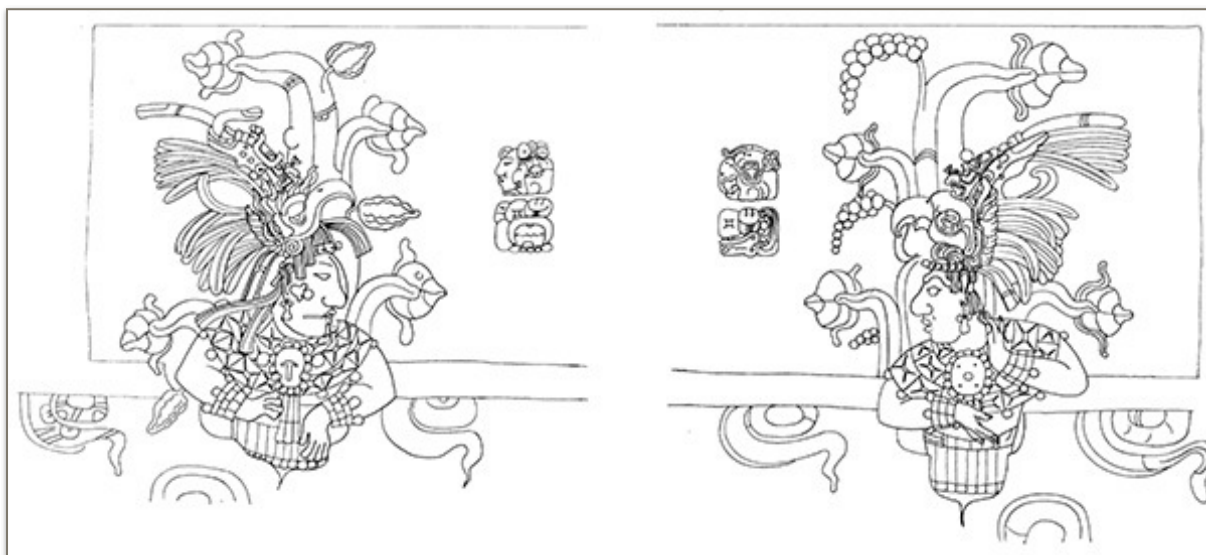
Por tanto si este carácter impersonal del way (en el sentido de estar en verdad ligado a un territorio o a un linaje y no a la persona física) fuera efectivamente cierto, se puede especular que el way moría y se regeneraba dentro de los parámetros del linaje o territorio al que pertenecía, y que no estaba unido a la existencia *post mortem* del individuo que había tenido la capacidad de poseerlo. Supondría que, una vez muerto el poseedor del way, este se “reintegraba”, por decirlo de una manera plástica, en su linaje o en su territorio, que era, efectivamente, su poseedor, hasta que, por unos sucesos que no han sido representados de forma explícita, se vinculaba de nuevo con un personaje histórico. Queda en suspenso saber si todos los rituales llevados a cabo en cuevas y que consistían en sacrificios de sangre, intoxicación etílica, uso de sustancias como el tabaco, adivinación y danzas eran la parafernalia para acceder al way por primera vez, o si bien se ejecutaban cada vez que ambas entidades, poseedor y poseído, entraban en contacto. Podría, no obstante, tratarse de ambas posibilidades, aunque cada uno con su propio nivel de interpretación, ya que el poseedor del way es posible que repitiera los pasos rituales que le llevaron al momento de su primera experiencia con el way.

### 8.1.3. WAY SIN RELACIÓN CON LA MUERTE

Existen way, aunque pocos, que no tienen rasgos de muerte. Sin embargo, en el contexto en que se desenvuelven sí que hay alusiones a ella. Se trata del venado y el mono araña, que aparecen hibridados como un venado con cola de mono y un mono con cuernos y orejas de venado. La ausencia de rasgos de descomposición o muerte está en estrecha relación con las semillas que lleva el Mono Araña en su cola y en la vegetación que brota de la boca del venado, alusiones las primeras a una vida que germinará y, la segunda, a ese objetivo alcanzado.

En el caso del venado la vida brota de su interior, tal como hacen sus cuernos una vez al año. Es una entidad que refleja muy bien ciertas cualidades del bosque, espacio que pertenece también a la categoría de “inframundo” por su carácter de ambiente no civilizado, salvaje y desconocido. Un espacio capaz de regenerarse, como ya he señalado en varias ocasiones, a partir de sí mismo. La situación inversa, el mono con cuernos y oreja de venado, refleja el periodo en que la vida que brota está en forma de semillas, muerta pero con el germen de una nueva vida. Quizá es una metáfora visual de la vida vegetal cuando está muerta, a la espera de regenerarse. Una idea con la que el mono comulga muy bien, en especial si se trata del cacao porque en un caso el saco está abierto y se ve que son de este preciado árbol. Y es que el mono es el único habitante de la selva capaz de abrir las mazorcas, comer su pulpa, y de paso sus semillas, y defecarlas para dar origen a un nuevo árbol del cacao.

Entra dentro de lo posible que sea algo extensible a las semillas en general, ya que el cacao es una planta que tiene connotaciones simbólicas que alcanzan a su pertenencia al Inframundo y a su carácter femenino (Faust e Hitose 2006: 425), posibilidad que se refleja en los laterales de la lápida de *Pakal*, donde sus antepasados aparecen bajo la forma de árboles preciosos, y su madre *Sak K'uk'* o *Muwan Maat* según otros registros (Skidmore 2008: 67), en concreto, como un árbol de cacao (Figura 527).



**Figura 527.** Fragmento del lateral exterior del sarcófago de *Pakal* en Palenque, donde se ve, a la izquierda, a su madre, renacida de la tierra –se ven los signos *kaban*- en forma de un árbol del cacao. Dibujo de Merle Green Robertson.

#### 8.1.4. LA SOCIABILIDAD DEL WAY

Otro punto muy interesante es lo que he venido en llamar la sociabilidad del way. Y es que el way es una entidad sociable que gusta de relacionarse, más o menos amigablemente, con otros de su especie. Muy pocas veces hay una cerámica en la que sólo se ve a un way. Y su confluencia en un espacio que es, por definición, muy pequeño, indica la importancia que tienen las relaciones “intra-way” en su significado.

Esta característica revela que el sentido de cada way individual se adquiere desde sí mismo, pero también desde los way con los que se relaciona y en el modo en cómo lo hace. Por tanto no son entidades con un significado cerrado sino que están dentro de un engranaje narrativo que conlleva una definición en constante ajuste según las circunstancias. El patrón estable observado en las relaciones de los way expresa la necesidad de estudiar el way no como una entidad aislada, sino en la que hay que tener muy en cuenta sus relaciones. Así se entiende la confrontación que subyace en las apariciones del jaguar con el way *Akan* o la de *Akan* que golpea con la piedra y el ciempiés, o la del vínculo entre Muerte Fuego en el Centro y los jaguares enfurecidos, o el más amable de Muerte Venado con el “jaguar del enema” o con los jóvenes venados que arrojan vegetación por la boca.



### 8.1.5. EL HUMOR RITUAL

Otro aspecto destacable del way es su participación en el humor ritual. La figura de los payasos rituales, fácilmente identificables por sus vestidos y rasgos físicos, ha ayudado a entender a monos y jaguares (el “jaguar del enema”) que disfrutaban de los excesos de la bebida y dan lugar a episodios de humor y escenas desinhibidas en las que frecuentemente participa el venado. Su consistencia narrativa refleja que estos episodios festivos podrían coincidir con el fin de un ciclo y el inicio de otro. Y, tratándose del venado, imagen arquetípica del bosque, de un nuevo ciclo de vida de este entorno y de todos los conceptos que engloba simbólicamente, el mundo de lo desconocido y peligroso, el “otromundo” y, también, del way.

La popularidad que debieron alcanzar estas cuitas de los way demuestra que tenían mucho atractivo. Es posible detectarlas en cerámicas en las que se ha perdido la solemnidad y la seriedad de muchos rituales way y se ha dado paso a danzas de vestuario impactantes, pensadas para ser vistas por un público. O, incluso, representaciones más teatralizadas con música y diálogo o una modalidad de juego de pelota basado en Muerte Venado y en sus viajes por el Inframundo. Es decir, la narración que sustentaba el entramado del way era atractiva porque tenía vencedores y vencidos, humor, juego, música y baile, y no se limitaba a exhibir el poderío de estas entidades, sino que éste era encauzado en episodios en los que se ponía de relieve, sutilmente, su poder tanto para acabar con sus enemigos como para burlarse de sus excesos.

En el plano de sus rituales sagrados además se muestran juntos a los way de sitios que estuvieron en guerra durante el Clásico Tardío, el más emblemático el de Tikal y Calakmul. Una perspectiva de estas entidades que las emplaza en el terreno de la posesión de tipo familiar y que corre dentro de un linaje o de un territorio al que pertenece ese linaje y que condiciona un tipo de vínculo que coloca en un mismo plano de identidad a *ajaw tak* y *k'uhul ajaw tak* pertenecientes a lugares que, en la vida cotidiana, pueden ser aliados o enemigos. En el plano de la realidad way esas diferencias o alianzas se difuminan, centrando y primando el valor del vínculo de la posesión del way, algo que todos comparten y poseen en común.

## **8.2. EL WAY DESDE LA PERSPECTIVA DEL RITUAL**

El estudio de los rituales del way permite ampliar la perspectiva y contemplarlo desde la escenificación de sus funciones y de sus comportamientos. Es el momento en el que los hombres se introducen en el mundo del way, abriendo la investigación a explorar los vínculos entre ambos. Una relación que dista mucho de ser monolítica y en la que destacan los episodios de bailes y los de adivinación o de invocación al way. A la vez, y como escenifican los episodios del way, se puede ampliar la información acerca de ellos desde la perspectiva de las relaciones que fluyen entre todos.

### **8.2.1. LA RELACIÓN ENTRE POSEEDOR Y POSEÍDO**

La existencia de cerámicas en los que se realizan rituales de invocación o de contacto con el “otromundo” sugiere que hubo distintas formas de entrar en contacto con el way. Las imágenes muestran que hubo una notable variedad de este tipo de rituales, los más habituales las danzas de carácter estático (K791, VAS, Figuras 14 y 201), acompañadas de sacrificios de sangre y bebidas embriagantes. También se observan técnicas que pudieran ser utilizadas para entrar en contacto con el way, pero que tienen un fuerte componente adivinatorio por lo que posiblemente fuera una función del way más que un modo de entrar en contacto. Hay ejemplos de la interpretación de semillas arrojadas al suelo (K793, VAS, Figuras 420 y 201), la contemplación de cristales u ojos (K792 y K793, Figuras 419a y 420), o la manipulación de serpientes, (K793, VAS, Figuras 420 y 201).

Todos ellos evidencian que el way comparte la intimidad última de su poseedor, el cual tiene la capacidad de poder convocarlo y entrar en contacto con él en un estadio que las imágenes tienden a representar como de comunión del uno con el otro. Alcanzan ese estado a través de situaciones en las que ambos se muestran muy duchos: sacrificios de sangre, bebida, adivinación, baile. Es decir, al momento liminal del contacto se llega a través de rituales comunes y compartidos por poseedor y poseído. Sin embargo en cerámica no aparece el verbo *tzak*-, “conjurar”, al contrario de lo que sucede en los Dinteles de Yaxchilán donde sí que se incluye en el texto y se sugieren o están presentes algunas de las acciones rituales

mencionadas. Quizá se deba a que era una acción que se daba por sobrentendida y se omitió incluirla en un espacio tan reducido como las paredes de una cerámica.

Ahora bien, el *way* no se puede inscribir en un fenómeno de nahualismo porque en ningún momento se ha elegido mostrar una imagen del sujeto transformándose físicamente en el *way*, como sucede, por ejemplo, con muchas esculturas olmecas que muestran a hombres que se transforman en jaguar con un inquietante realismo. Las cerámicas no dejan lugar a dudas, y se muestran tocados y vestidos como tales, aunque en ese momento es muy posible que el individuo sea el *way*, pero contemplado dentro de un plano espiritual. Si hubieran querido, no habría habido ningún problema en mostrarlos en plena transformación física porque, y esto es indudable, los pintores y artistas mayas tenían la capacidad para haberlo diseñado así.

Para concluir este apartado voy a reflexionar acerca de la relación entre el *way* y su dueño, una relación que refleja el binomio poseedor-poseído que señalan los textos. En las imágenes en que las que aparecen ambos, pocas, el poseedor siempre tiene una posición de jerarquía con respecto a su poseído, apareciendo un señor de alto rango sentado en su trono con el *way* en una posición físicamente inferior. El lenguaje corporal de estos es el de imitar al de su poseedor (K6659), o acatar órdenes (K6690, K3924). Otro asunto que llama la atención es que en los K6659 y K6690 (ir a Figura 28 y Figura 521) poseedor y poseído comparten rasgos: la avidez del jaguar por el enema que va a utilizar el *ajaw* del K6659, la mano en pinza que tiene el *ajaw* del K6690 ante un híbrido de *Akan* y *Yax Bahlam*. Éste tiene esa misma mano cuando le sale un agave del codo, y en este vaso el pulque está en la imagen de *Akan* con su capucha.

En el caso del K3924 (Figura 522c), las pieles que cubren los tronos y la parafernalia de vestidos y estandartes de los ayudantes se adecúan a los dos tipos de Muerte que aparecen. Y lo mismo sucede con los *way* que se ven sobre sus cabezas, pequeños y en la distancia, que encajan con las narrativas asociadas a los *way* Muerte Fuego en el Centro y Sagrada Muerte del Venado. Analizando cada una de las dos escenas por separado se observa, en primer lugar, que están unidas por la figura de la Pelota de Hule, uno de los *way* que mejor expresa el concepto de movimiento y el cambio impulsado por el sacrificio. En este contexto, además, sirve



para poner de manifiesto que las actuaciones de los dos Muerte, en este vaso, se conciben como un recorrido ya que ambos están en posición de caminar, y que ese recorrido tiene direcciones y objetivos opuestos. Una forma más de presentar todo lo que sucede en el “otromundo” como sucesos que no son absolutos. Al contrario, al igual que la muerte (Fitzsimmons 2009), las consecuencias de las acciones de los way parecen sucederse de un modo escalonado, reflejando movimiento y complejidad en los temas en los que se ven envueltos, en particular la muerte, la enfermedad y la regeneración.

La mitad que corresponde a Sagrada Muerte del Venado (Figura 528) tiene parafernalia alusiva a este animal, desde la piel que cubre el trono del *ajaw* que ha convocado al way (y que sostiene la espátula con tabaco en la mano), al mismo muerte y a sus way asociados, los mismos que se veían en cerámicas más individualizadas: Venado Serpiente y “jaguar del enema”. Un dato muy interesantes es el estandarte que sostienen el individuo con tocado de pecarí, un ser que está muy relacionado con el venado (Asensio 2007a). En él vemos las manos, los fémures y los ojos que sirven de alimento a los way animales y al dios que emerge de Venado Serpiente. Las cabezas frescas que se intercalan con los cacaos del dosel del trono indican que se trata de una trama en que la regeneración está presente.



**Figura 528.** Fragmento del K3924 que recoge a Sagrada Muerte del Venado.

Por el contrario, la iconografía sujeta a Muerte Fuego en el Centro y a su *ajaw* es de muerte —ahí están las calaveras intercaladas con el cacao— y supeditada al jaguar. Se observa en el individuo vestido de jaguar a los pies del *ajaw*, en las pieles que cubren su trono, o en el dúo Jaguar de Fuego y *Mok Chih*. Por no mencionar al mal olor y a los excrementos que pueden acompañar a Muerte Fuego en el Centro, presentes en el individuo junto al hombre vestido de jaguar, que tiene sus heces marcadas en su vientre y, si se afina la mirada, en el tocado (Figura 529).



**Figura 529.** Fragmento del K3924 con Muerte Fuego en el Centro.

Esta cerámica viene a ser un resumen de muchos de los temas que se han visto al hilo de esta Tesis, demostrando, una vez más, que el way fue un fenómeno muy uniforme en todas las Tierras Bajas Centrales, aunque indudablemente no tuvo la supervivencia de tantos otros temas relativos a la religión y al pensamiento ya que no se vuelven a mencionar en la iconografía del Posclásico. Pero sus ecos se sintieron y todavía se sienten en diferentes parcelas de la realidad maya, incluso en la actual. Un prometedor campo de investigación iniciado ya por diferentes estudiosos especializados en etnohistoria y etnología, y que ha demostrado la continuidad de algunos de los niveles de lectura del way.

De regreso al K3942, no cabe duda de que es un buen ejemplo de las relaciones entre los dueños del way, así como de las jerarquías y relaciones permanentes entre los diferentes way, algo que sugiere que el way no puede ser considerado como una unidad independiente de sus congéneres. Este dato ya estaba sugerido en todas las cerámicas, en las que es prácticamente imposible encontrar un way solitario. Al contrario, se suceden las escenas en las que interactúan de diferentes maneras. Y es que, por un lado, se presenta a estas entidades poseídas por un individuo o un territorio. Y se sugiere que esta posesión es total, jerárquica en los términos de su relación. Por otro, se observa jerarquía dentro de los mismos way que podría ser reflejo en la que rige entre sus poseedores. Es una interesante posibilidad y que se podría explorar si se conocieran todos los sitios a los que pertenece el way, algo que, desgraciadamente, no sucede.

Pero podemos ceñirnos al caso de los dos grandes sitios del periodo Clásico Tardío que sí han sido identificados como poseedores del way, Calakmul, y Tikal, que lideran, hasta el momento, la lista de sitios mencionados en las cerámicas como poseedores del way (Gráfico 9, Anexo II). Llama la atención un dato curioso, y es que Tikal es el Glifo Emblema que más veces aparece ligado al way, nueve, pero de todas ellas, en seis ocasiones lo hace en cerámica códice y una en cerámica Naranja cuando es el Coatí Cola de Fuego. Las cerámicas códice son de la región de Calakmul, su “archienemigo” durante todo el Clásico y nunca su aliado, y Naranja también fue enemigo de Tikal, aunque sin tanta continuidad como Calakmul. Las otras dos menciones a Tikal son en cerámica de estilo de Motul de San José, y su way es el jaguar y el ciempiés, dos seres bastante más peligrosos y poderosos en la escala del poder animal, por tanto, más acorde con el papel de Tikal.

Que el coatí (bufón ritual y un animal ciertamente poco agresivo) y su oreja dentada que bien puede ser una referencia a la leishmaniasis, sean el way de Tikal cuando se lo adjudican sus enemigos, mientras que el jaguar y el ciempiés, en cambio, lo sean cuando se representa en cerámicas de Motul de San José, aliado suyo, invita a pensar que la condición humana, con sus odios y alianzas atávicas, está muy presente detrás de las imágenes conceptuales de los way. Otro dato que llama la atención es la consistencia del way de Calakmul, Venado Serpiente, y que las cerámicas de estilo “códice” son más numerosas que las de otros estilos (Gráfico 2, Anexo II), dato que apunta a que este poderoso reino pudo ser el epicentro del



fenómeno del way. De momento, “empata” con las de estilos no determinados, pero que incluyen una miscelánea importante de estilos desconocidos. Le siguen en frecuencia el estilo de la zona de Uaxactún/El Zotz, el de Motul de San José y un solitario ejemplo de Naranjo. Señalar que los últimos estudios sobre las cerámicas de Motul de San José (Reents-Budet *et al.* 2012), indican que no solo se fabricaron en esta ciudad, sino que es muy posible que hubiera talleres cerámicos en un área mucho más amplia en los que se manufacturara con este estilo, incluyéndose entre ellos el gran reino de Tikal.

En cuanto a la posesión en relación a los territorios o a sus linajes gobernantes (Gráfico 1, Anexo II), el resultado es que hay más menciones a territorios como poseedores del way que a títulos y rangos vinculados a personas físicas. Asimismo hay un número significativo de cerámicas en las que no se hace referencia a la posesión del way, lo que da idea de que las cerámicas que tenían la clara intención de mostrar la posesión del way eran escasas en relación a todo el *corpus* en las que se representa a este fenómeno. De momento más de un 60% se manufacturaban centrándose en las cuitas de los way, y no en las de sus poseedores. A la vez, las cerámicas de mayor calidad en su ejecución, sean del estilo que sean, son las que representan a los poseedores de los way, indicando que se trata de piezas de arte muy cotizadas en la época en que se ejecutaron y que se hacían para ocasiones especiales, en las que era necesario o se quería dejar constancia de quién poseía al way.

### **8.2.2. LA RELACIÓN DEL WAY CON LOS SERES SAGRADOS**

Dentro de las relaciones de los way ocupan un lugar destacado las que mantienen con seres sagrados, aunque sólo con unos pocos es posible llegar a conclusiones que contribuyan a su significado, debido a la escasez de ejemplos en los que basarse. A pesar de ello se puede observar que estas relaciones se presentan de varios tipos. La que tiene una mayor base en la que apoyarse es la de *Akan*, un dios que tiene su versión como way (y al parecer mucho más popular que como dios en el Clásico Tardío a juzgar por el número de sus apariciones como tal), y que tiene ya unas características —las que le definirán como way—, completamente afianzadas en el Clásico Temprano, como se observa en un plato inciso de este periodo (ir a

Figura 497). En él aparecen las marcas de muerte, el “tanto por ciento”, la banda negra en los ojos, la marca de la oscuridad en la frente y el fémur en su tocado. También alusiones al tabaco, tanto en forma de cigarro como de hoja brotando de la serpiente de la que sale *Akan*. En el Altar U de Copán, un monumento datado para el Clásico Tardío en el que se representa al dios *Akan*, se le asocia a un trono de huesos y al agave, que lleva como un cinturón hecho con sus hojas, ambos rasgos que comparte siendo *way*.

Sin embargo la relación con la piedra y la decapitación, dos de sus rasgos más característicos, no están presentes en la imagen del dios. Es decir, que lo que define a *Akan* como *way* y lo diferencia del dios es su suicidio ritual junto con su relación con una piedra que sirve tanto para golpear como de altar para el sacrificio. Parecería que su decapitación y todo el significado de sacrificio voluntario que conlleva, supone el momento, un momento liminal, en el que *Akan* se transforma en *way*. Es decir, en el caso de *Akan* se deduce que hay una cesión voluntaria, canalizada a través del sacrificio, de algunos de los rasgos que lo definen que serían los *way* que conservan la imagen de estos dioses. En el caso de *Chak*, con un único ejemplo hasta el momento, no se pueden obtener conclusiones más allá que las que esta solitaria imagen sugiere.

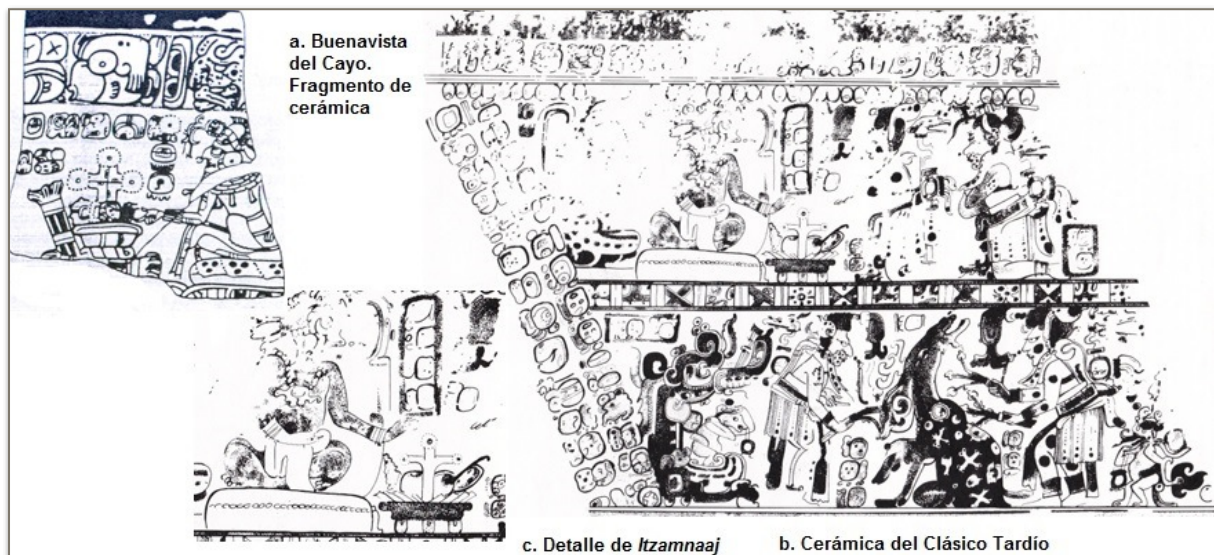
Y es que si se ha elegido la manifestación de un *Chak* enfermo para ser *way* es que sigue la estela de *Akan*, cuyos rasgos de muerte y enfermedad son los que han cobrado vida propia e independiente como *way*. La enfermedad o el mal asociado a *Akan* podría estar expresado a través de la piedra con la que, presumiblemente, golpeará. No hay ninguna cerámica que lo recoja, pero la lectura del glifo como “golpear con la piedra” sugiere que va a llevar a cabo una acción agresiva. Pero hay un detalle más en el caso de *Akan*. Se trata de la presencia de los Gemelos supervisando episodios en los que se decapita. Incluso hay ejemplos en que uno de los Gemelos charla con *Akan*, mientras en la otra escena *Itzamnaaj* acaricia a un coatí (K4548, Figura 458). También están presentes en rituales en los que el fuego es el elemento principal (K8654, Figura 444), o asumen algunos de los rasgos del *way* (K9091, Figura 454). Son situaciones enigmáticas, sobre todo porque se trata de ejemplos aislados, sin que se pueda establecer una continuidad narrativa.

Con todo, se pueden avanzar algunas ideas a la espera de que aparezca más material alusivo a este tema. La primera es que entre el *way* y *Hun Ajaw* y *Yax Bahlam* hay, ciertamente, un fuerte vínculo, en particular con *Akan*, cuyo origen último son las estancias, temporales, de los Gemelos en el Inframundo, el hábitat natural de *Akan*. El hecho de que los Gemelos asistan, con sus cánulas en la boca e ingiriendo tabaco, a rituales de este *way*, podría colocarles en una posición de superioridad con respecto a éstos, ya que repiten el acto de supervisar que celebran los *ajaw tak* más poderosos con respecto a sus vasallos, aunque tampoco haya que descartar que se trate de una asistencia supervisada por sus iguales, lo que también sucede en la vida ritual de los centros mayas.

¿Cuál es el origen de esta relación? Es ahí donde falla la información, aunque, vista la relación de estos jóvenes con *Itzamnaaj* en muchas cerámicas, es posible que, en última instancia (y como corresponde a todo dios supremo, anciano y creador), esta divinidad haya ordenado a los Gemelos relacionarse con estas entidades por motivos que se desconocen. Y ésta sería una segunda idea a tener en cuenta: que *Itzamnaaj* está detrás de las incursiones de los jóvenes hermanos en el contexto del *way*. Sólo hay dos referencias, si bien indirectas, sin vinculación específica con los *way*, a esta cadena de acciones y son dos cerámicas en las que *Itzamnaaj* les entrega un plato con objetos que están muy presentes en la iconografía del *way* (Figura 530).

En una de ellas (el otro es un fragmento) los Gemelos acatan sus órdenes vestidos con las ropas de los cazadores, las mismas que lleva Muerte Venado, y se les ve sacrificando a un venado antes de internarse en una cueva en la que están un ratón con una olla en el codo (el *way* Ratón Amarillo también las lleva, pero en la mano o al cuello) y un murciélago. No hay referencia explícita al *way*, pero sí sutiles alusiones a este entorno conceptual. Es decir, son ejemplos que no están en relación directa con el *way*, pero que sí comparten parte de su temática, el entorno de bosque y vegetación salvaje al que pertenecen, y muestran la parafernalia ritual propia de los *way*, y todo ello porque, por un lado, los rituales de *Itzamnaaj* con los Gemelos que muestro y, por otro, los del *way*, se desenvuelven por una misma realidad espacial, peculiar y peligrosa, que requiere de unos rituales específicos.





**Figura 530.** *Itzamnaaj* entrega un plato con objetos que utilizan los way. a. Fragmento encontrado en Buenavista del Cayo, Belice (Houston et al. 1992: Fig. 12). b. Vaso sin procedencia (Coe 1989: Fig. 23) en el que el dios entrega a *Hun Ajaw* y *Yax Bahlam* un plato con los mismos objetos rituales que en el fragmento de Buenavista del Cayo; c. Fragmento en que aparece *Itzamnaaj* y el plato.

Los Gemelos tienen orejas de jaguar y de venado, como sucede con muchos way, además de ir vestidos con las ropas de los cazadores, las mismas que utiliza Muerte Venado en su tránsito por el Inframundo. También aparecen objetos rituales —el hacha de pedernal, un perforador, un ojo y un cristal—, muy relacionados con el way. El trono de huesos del fragmento de Buenavista del Cayo y la cueva del otro vaso sin procedencia están aludiendo al entorno del way. Además la presencia de un ratón y un murciélago junto a *Hun Ajaw* y *Yax Bahlam* indica que van a iniciar un viaje, entendido como el internamiento o conexión con otra realidad.

Finalmente ¿qué significa que *Akan* pueda ser un way? Parte de la respuesta reside en el poder que confiere, y es que, como way, puede ser poseído por los hombres o por un territorio, cosa que no sucede cuando es dios. Determinados seres humanos pueden ser la reencarnación de un dios o ser el dios en determinadas circunstancias, pero el way significa un paso más en el entramado de relaciones entre dioses y hombres: poseer un way de origen divino es poseer determinados aspectos de ese dios. Y poseer es controlar ya que se establece un vínculo de sumisión entre poseedor y poseído.

El caso de *K'awiil* es similar en cuanto a que existe el dios y la versión way de este dios. Lo particular de este caso es que esa transformación del dios en un way no depende de una decisión intrínseca al dios, como parece ser el caso de *Akan*,

sino que parece inalienablemente consustancial con *K'awiil*, pero, añadiría, más que con el dios o la idea de este dios, con su pie. La existencia de cerámicas y de múltiples imágenes en escultura monumental en las que el pie de este dios es una serpiente es la base de esta propuesta. El pie es una parte del cuerpo que, en Mesoamérica, parece gozar de vida propia, separada en cierto sentido de su poseedor, con el ejemplo de *K'awiil* y *Tezcatlipoca* como máximos exponentes. Y en el caso de *K'awiil* en la Jamba sur de la Puerta Este del Templo 11 de Copán se especifica que el pie de *K'awiil* es su *way*. Una declaración que se asemeja a la imagen del *ajaw* con pie de jaguar y de perro en el K3057 (ir a Figura 487). Es posible, pues, que el pie fuera el lugar del cuerpo donde residía el *way*, al menos en algunas ocasiones, ya que los textos y las imágenes no son más explícitos.

Es una posición dentro del cuerpo humano que sugiere que la forma de moverse está determinada por el *way* que se posee. Ahora bien ¿moverse por donde? La iconografía del *way* sugiere que en los terrenos del “otromundo”, un entorno en el que tienen cabida distintas realidades, con la condición de que no pertenezcan a “estemundo”. Y *K'awiil* tiene su caminar vinculado a la abundancia y a la legitimidad dinástica, que, de este modo, afianzan su significado, en última instancia, en el “otromundo”. La abundancia de bienes no aparece vinculada al *way*, cuya presencia es más visible en contextos de muerte y renovación cíclica de estas entidades y, por extensión, quizá, de sus poseedores. Y es ahí donde el *way* *K'awiil* apuntala con su presencia lo que señalan los textos, que remiten a lugares y a sus linajes y cabezas de linaje como poseedores del *way*, estamentos siempre ligados a *K'awiil*, el dios de la abundancia y la realeza.

Muy relacionado a la manifestación de *K'awiil* como *way* está la figura de *Wuk/Ik' Si'ip*, algo que se circunscribe al área de Calakmul, puesto que es un episodio que sólo ocurre en cerámica códice, y sólo este sitio y la dinastía que lo gobierna bajo el mismo nombre, *Kan'ul*, poseen a Venado Serpiente. Se trata de un episodio local centrado en el valor legitimador de *K'awiil* que incluye a la figura de *Wuk/Ik' Si'ip*, al aparecer este dios de siniestro nombre (Siete Faltas/Pecados o Faltas/Pecados Negros) en la boca de Venado Serpiente, donde, en algunos ejemplos, la cabeza de *K'awiil* está en su cola. Poseer a Venado Serpiente significa tener acceso a *Wuk/Ik' Si'ip* y a *K'awiil*, y todo ello, porque, en última instancia esa serpiente es una manifestación del pie de *K'awiil*, un dios que, al empuñarlo en ceremonias de

acceso al trono, legitima al rey en todas las entidades políticas mayas. Sutil manera de dejar claro quién es el reino más poderoso y legitimado para gobernar de toda el área maya.

El Dios N, *Mam*, una figura anciana, está, en ocasiones, en escenas con el *way*. Se trata de una divinidad muy compleja, todavía en fase de estudio, que puede tener distintas versiones. Las que se relacionan con el *way* son el Dios N metido en una concha, el que tiene tocado de red y el que lleva un cuerno en su banda que adorna su frente. Ninguno de estos rasgos forma parte del *way*, su función en relación a éstos es otra. Por los ejemplos en los que aparecen juntos, su posición es la de entregar el fuego al *way*, y la de mostrar el uso del *chih* en forma de enema, el tabaco en forma de cigarro y el papel en forma de códice. El Dios N en la concha entrega fuego a *Akan* en presencia de los Gemelos. Por su posición en una caracola y los contextos en que se muestra, tiene una posición en aguas primordiales, quizá en el mar, y una de sus referencias puede ser al lecho de tierra que subyace bajo aguas dulces o saladas. En todo caso, una figura ligada al concepto de primordial, y como tal es el fuego que le entrega a *Akan way* y que *Akan* empuña en esa cerámica, la K8654 (Figura 444).

El Dios N con el tocado de red que llevan los escribas o con un cuerno de adorno en su tocado (K7152, K5454, Figura 469) se vincula con la escritura, el tabaco que se fuma y el alcohol en enemas. Su presencia junto al *way* en las cerámicas mencionadas, con un códice en sus manos y con jeringas y jarras alusivas a los enemas, le presenta como un dador de estos bienes al *way*, bajo la forma de la entrega (el códice) o de su ejemplo (los enemas). Y, a través del *way*, pasan a sus poseedores. Es una relación que se basa en que, en última instancia, el Dios N, como divinidad tectónica, es el poseedor de todas las plantas y de sus derivados, plantas que aparecen relacionadas con el *way* y, a través de ellos, con sus poseedores.

Para concluir me referiré a *Itzamnaaj* o *Mam Kokaj Mut*, dios supremo de los mayas clásicos y que, si bien no tiene una relación directa con el *way*, sí que la tiene con los animales que son *way* en este contexto. *Itzamnaaj* parece haber sido un “señor de los animales”, ya que conversa y tiene relaciones de distinto tipo con ellos, como entregar los cuernos a los venados, o aparecer cargado por el pecarí y el



venado. Además, en el K3413 (Figura 463), está rodeado de todos ellos, con los Gemelos, y ante un gran venado sentado contemplando un cristal adivinatorio ante un árbol animado. Una escena que reconoce el papel primordial de *Itzamnaaj* en la naturaleza del bosque, a la vez que ensalza la vida que ésta contiene, en especial el carácter de gran chamán que se le atribuye al venado. Es, con toda probabilidad, el reflejo de una narrativa mítica local (es un vaso de factura similar al de *Actun Bahlam*, Belice), porque es un vaso único en cuanto a su temática, pero refleja mucho de lo que las cerámicas muestran: supremacía de *Itzamnaaj*, importancia de los Gemelos en todo lo que tiene que ver con la vida en el bosque (y en todas sus extensiones simbólicas) y el gran poder que reside en sus habitantes, cuyo máximo exponente es el venado y el árbol con rostro del dios *Pax*.

Muchos de los animales que se ven en este vaso se muestran en escenas en las que mantienen una relación particular con *Itzamnaaj*. Y lo más interesante es que, en ese momento, se resaltan cualidades o aficiones de estos animales que luego serán las que les definan como *way*. Es decir, y con respecto a la vinculación del dios con el *way*, parece evidente que características de ellos que éste aprecia y, por tanto, sanciona, son las que hacen susceptibles a los animales de ser *way*. No es una relación ni mucho menos directa, pero, en la base del significado de los *way* animales, y partiendo de que es un dios creador, está la voluntad de *Itzamnaaj* de dotarles de determinadas características. Es un vínculo que refleja el comportamiento general de los dioses creadores, seres siempre en el origen, pero lejanos y concebidos como ancianos que se sirven de sus descendientes más jóvenes o de mensajeros —y aquí entrarían los Gemelos—, para entrar en contacto con la humanidad. Y, al fin y al cabo, el *way* se está presentando, poco a poco, como algo que permite el compartir al hombre aspectos de los seres sagrados o que han sido sancionados por esos seres divinos, como hace *Itzamnaaj* con los animales o el Dios N con el fuego y los bosques.

La conclusión, una vez repasados los distintos modos en los que el *way* se relaciona con los seres divinos es que, bajo una forma u otra, éstos comparten ciertas características de los dioses. Por otro lado, y visto el empeño en hacer aparecer a los *way* como entidades con poder sobre la muerte y la vida, no cabe duda de que esa fuerza se fundamenta en que tienen una parte de su significado

estrechamente ligado al concepto de divinidad. Poseer un *way* con estas características significa que su poseedor tiene acceso, aunque de un modo diferente ya que poseer no es exactamente compartir, a ese pedazo de la divinidad. Una aspiración posiblemente tan antigua como el ser humano y que emplaza a la entidad *way* en el terreno de las múltiples elaboraciones intelectuales que han generado las civilizaciones a lo largo de la historia con el propósito de acercarse e incluso comulgar con ese “más allá” que parece controlar tanto lo bueno como lo malo que le sucede al ser humano.

La peculiaridad del *way* reside en emplazar ese contacto en el terreno de las almas, una aseveración que cuesta precisar porque puede que todavía no se haya encontrado el término preciso en nuestras lenguas modernas para traducir el vocablo *way*. Las traducciones se han demostrado tan poliédricas como el concepto del *way* y más referidas a las funciones que al significado preciso del *way*. Todas son adecuadas pero, paradójicamente, no acaban de abarcarlo, posiblemente porque en su fundamento último se encuentra algo tan complejo como algunas características de los seres divinos.

Una última reflexión sobre la relación entre dioses y *way* es la referida a la coexistencia de ambos en el pensamiento maya del Clásico Tardío. Son dos modos de entender y aproximarse a lo sagrado, al *k'uh*, según el término maya. Se diría que conviven dos tradiciones. Por un lado una serie de entidades divinas —quizá dioses, pero que no siempre, y lo más interesante, no en todos los sitios van acompañados del término que alude a su divinidad (Macarena López Oliva, comunicación personal 2014) —, algunas muy definidas, otras no tanto, pero con una tendencia a configurarse en lo que sería un panteón maya. Por otro, la poderosa figura del *k'uhul ajaw* y miembros cercanos de su linaje, poseedores de las entidades *way*, manifestaciones del poder que reside en el Inframundo, letales en muchos casos, regeneradoras en otras, pocas, y con cualidades adivinatorias muchas veces. Y todo ello sujeto a la voluntad de un ser humano que las posee y, también, que personifica a los dioses, pero temporalmente y en determinados rituales. Es decir, el gobernante sagrado maya polariza dos tradiciones de aproximarse a lo sagrado. Una de ellas de claras raíces chamánicas, remanente de una fuerte y arraigada tradición que muy posiblemente trajeron los primeros pobladores que llegaron a América desde Siberia.

La otra, más próxima a la tradición de las religiones que conciben lo sagrado como algo externo a los seres humanos y que decide sobre ellos a voluntad, una voluntad que hay que entender y aprender a ganarse y, unos pocos elegidos, personificar, un concepto diferente a poseer.

El abrupto final del Clásico Tardío, el periodo donde estos dos fenómenos se dieron la mano en muchos, pero no en todos, territorios de las Tierras Bajas Mayas Centrales, dejó en suspenso el recorrido, confluyente o no, que hubieran tenido estas dos tradiciones. Y, a no ser que se encuentren nuevas evidencias en otras zonas culturales mayas, el fenómeno del *way*, entendido exclusivamente como tal y haciendo abstracción de sus remanentes en periodos posteriores, aparece como exclusivo de las Tierras Bajas Centrales y vinculado a los territorios y a los linajes que los gobernaban. Desaparecidos estos últimos, se perdió la tradición del *way*. La existencia e identificación de los diferentes niveles de lectura que presenta un fenómeno tan complejo como el *way* permite entender por qué algunas de sus características continuaron su existencia a lo largo de la historia de la civilización maya, perpetuándose las que tienen un arraigo más profundo, porque responden a un modo de entender la realidad pan-americano. En cambio, el matiz marcadamente político que adquirió durante el Clásico Tardío provocó que el *wa[h]y*, tal como lo conocemos plasmado y escrito en los materiales de este periodo, desapareciera al abandonarse territorios y las instituciones de poder que fueron sus propietarios durante este tiempo, espléndido en creatividad, pero altamente conflictivo y competitivo en las relaciones entre las diferentes entidades políticas mayas.



## 9. REFLEXIÓN FINAL



Y bien, ¿qué es el way? Después de tantas páginas dedicadas al análisis del way, surge la pregunta definitiva. La herramienta metodológica de la iconografía ha demostrado su eficacia para acercarse al significado de cómo era el way. Sin embargo definir qué es el way en su totalidad es algo que necesita de las palabras, del lenguaje conceptual, porque se trata de una noción de tanta complejidad que las imágenes no son suficientes para abarcarlo. Pero las palabras se las ha llevado el tiempo, aunque dejando algunas escritas, indelebles sobre la superficie de la cerámica. Afortunadamente, han sido suficientes para identificar al way como una entidad en sí misma (dejando atrás la etiqueta de “criaturas fantásticas” con las que fueron catalogados antes de la eclosión de la epigrafía) y que pertenece al terreno de las ánimas o esencias intangibles.

También les ha dotado de nombres y ha apuntado un hecho notable: que esas criaturas extrañas, muchas veces aterradoras, estaban (¿eran?) poseídas por territorios y por sus linajes gobernantes. El “Glifo Emblema”, todavía pendiente de una definición precisa, impide comprender el verdadero alcance de los poseedores del way. Pero no cabe duda de que es una cuestión que se resolverá más pronto que tarde, y añadirá nueva luz, y muy interesante, acerca de los poseedores del way. Las conclusiones derivadas del método iconográfico han completado esta información, pero basándose en las imágenes, no las palabras, en el contexto más que en el texto. Es un punto de partida que condiciona el tipo de conclusiones que se pueden alcanzar, porque las imágenes contienen un determinado tipo de información que no abarca la totalidad de lo que fue el way. En realidad sí que lo hace, pero desde el punto de vista visual, y la dificultad principal reside en descodificar el contenido de esas imágenes.

La civilización maya es una cultura muy rica en imágenes y no sólo en el tema del way. Fue una cultura capaz de utilizar metáforas visuales altamente sofisticadas para abarcar, en un impactante golpe de vista, todo el mensaje que se quería transmitir a una audiencia en la que el sentido de la vista sustituía con creces al del oído. Es así que buena parte de su contenido conceptual está ligado íntimamente con su imagen externa, y es ese el anclaje que ha permitido que la herramienta metodológica se adentre en el significado de todo este complejo friso de personajes. Estudiarlos supone adentrarse en un complejo mundo de metáforas visuales ligadas a conceptos que abarcan más allá del way, porque describir al way implica, a la vez,



transmitir una concepción del ser humano y de sus territorios propia del maya del Clásico Tardío, revelando también un deseo de mostrar poder, carisma y puede que legitimidad para gobernar. La imagen del way responde a una entidad que es catalogada como real en el texto, pero que existe en un plano que se imbrica con la realidad cotidiana maya, tan real como ella y que, aunque no sea visible desde esa cotidianidad, es accesible en determinadas circunstancias. Un plato hallado en Uaxactún (Figura 531) es especialmente interesante, puesto que presenta dos planos de la realidad, recorridos y separados por una serpiente y con referencias a los momentos de comunicación entre ambos



**Figura 531.** Plato hallado en el Entierro A4 de Uaxactún. Dibujo de Louise Baker.

Se trata de un plato trípode que fue hallado en el Entierro A4 dentro de la Estructura A-I de Uaxactún (Smith 1955: Fig. 72f). Aunque no se haga referencia explícita al *way* los personajes presentes invitan a suponer que estamos ante uno de sus momentos, captado con una sutileza y una condensación de significados que le hacen merecedor —añadido el hecho de ser una pieza encontrada en contexto arqueológico— de ser la última imagen de esta Tesis. Se aprecia a los monos araña, un individuo con la capa de *Sakwaysi*, los jaguares y la enigmática figura de un individuo boca abajo. Dos planos de la realidad que separa el cuerpo de una serpiente. Dos planos de la realidad que atraviesa la lanza del sacrificador y que aparecen separados en el borde del plato: la parte superior con escritura alusiva al tema; la inferior con la piel de un jaguar.

Después de analizar los rituales que se han mostrado a lo largo de estas páginas no cabe duda de que son muchos los que recogen los momentos liminales en que los que se accede al *way*, utilizando sustancias que provee la naturaleza del bosque, el sacrificio y el dolor, posiblemente la privación de alimento y sueño, y el movimiento continuo, acompañado de la cadencia del sonido de maracas, instrumentos de viento y, posiblemente, percusión. La consistencia en la presencia de una serpiente con plumas más o menos estilizada, ondulante en la escena, o sujeta en los tocados, en los momentos en que estos rituales tienen lugar, puede ser la constatación de que su presencia señala el momento en el que el poseedor y su *way* están en comunión. Es arriesgado atribuir un significado preciso a esta serpiente, pero no cabe duda de que su presencia coincide con el momento de contacto entre poseedor y poseído.

Su presencia, también como tocado en la cabeza de *Itzamnaaj* en el momento en que se relaciona con animales que son *way* en otros contextos, invita a suponer que se trata de la imagen de una cualidad que además comparte, temporalmente, este dios. Es una constatación de alcance porque remite a un componente divino presente en el *way*, muy patente desde el momento en que dioses como *Akan*, *K'awiil* y *Chak* tienen manifestaciones como *way* en las que conservan, incluso, sus rasgos físicos. Un compartir que incluye también la noción de tiempo ancestral, el que se nos muestra cuando *Itzamnaaj* se dirige a unos animales humanizados.

Las acciones rituales y los rasgos iconográficos que circundan su aparición muestran que el poseedor no se transforma físicamente en el *way*, sino que el poseedor “es” el *way* en el momento que se recoge, pero se trata de una simbiosis



que se da en un plano anímico, no físico. Un estado que se trasmite a través de la utilización de tocados y de vestidos alusivos al *way*, pero sin que se produzca una metamorfosis del cuerpo de un ser en el otro. Así pues el *way* se presenta como un tipo de entidad anímica que se posee y forma parte del yo de la persona o de un dios (como se ve en escultura monumental), o bien del linaje familiar o del rango dentro ese linaje al que pertenecen, o del territorio del que proceden y/o gobiernan (como se recoge en cerámicas), aunque haya ejemplos aislados en que el *way* parece carecer de poseedor. Esta pertenecía a un linaje o a un territorio, además de a seres humanos y dioses, es lo que hace especial al *way* y, a la postre, lo que decidirá su destino.

Las imágenes también muestran que los *way* fueron visualizados con gran exactitud de detalles. Una vez estudiadas todas, los *way* se presentan como unos seres que, aunque presentan diferencias entre unos y otros, puede decirse que exhiben una gran uniformidad en cuanto a su imagen, que viene dada del entorno al que pertenecen, del que utilizan potentes metáforas visuales y al que remiten continuamente con sus rasgos iconográficos. Estoy refiriéndome al “otromundo”, el entorno que se concibe oscuro, muchas veces cercano a la muerte, a veces la muerte con mayúsculas, poblado por criaturas que desafían las leyes físicas del mundo cotidiano. También es un espacio natural, el cual se corresponde con la visión física y conceptual que se tiene de la selva, del bosque, de las montañas y simas, que rodean al entorno opuesto donde se desarrolla la vida de sus poseedores, que pertenecen a “estemundo”.

En última instancia el *way*, poseer un *way*, se traduce en poseer un cierto aspecto de la realidad del “otromundo”. Y se ha visto que ello supone gozar de ciertos aspectos de los dioses relacionados con las enfermedades o la muerte, o de los animales que posiblemente existían antes de la presente humanidad y que eran los que trataban con *Itzamnaaj*. Es una posesión que permite el acceso a un componente de ancestralidad, lo que implicaría la noción de descendencia de ese componente primigenio que, quizá con nuevos materiales de estudio, pueda ser definido en un futuro no muy lejano.

En el fondo el *way* también incorpora una vieja aspiración de la Humanidad, tener acceso a lo sagrado, a lo divino, a las fuerzas que dominan el mundo. Por el tipo de aspectos destacados —enfermedad, muerte— en los dioses que fueron *way*,

parece ser que su manejo pudo ser de tipo agresivo, pero también, por qué no, su posesión pudo ser utilizada como un instrumento defensivo ante ese tipo de agresiones, destinada a controlar la enfermedad y la muerte. Es una posibilidad que refleja la manipulación que este tipo de fuerzas tienen y han tenido lugar a lo largo de la humanidad, que se plasma en lo que son las dos caras de una misma moneda: el brujo *versus* el chamán. Un talante que tuvieron los reyes mayas y los miembros de sus linajes. La figura del way, dentro de esta línea de razonamiento, también pudo ejercer un cierto grado de control social puesto que el acceso al tipo de poder que anuncian los way tuvo que tener una respuesta en el comportamiento de la sociedad maya en general y, de ahí, las imágenes impactantes de representaciones de sus rituales, que rozan la teatralidad o que, con mucha sutileza, se sumergen en la crítica social bajo la pantalla del humor ritual.

Asimismo se ha observado, dentro de esta uniformidad de su significado básico, ciertas diferencias entre ellos. Algunos way dejan ver atisbos de una nueva vida, entendida en clave vegetal, que surge de su interior. Este hecho, unido a la existencia de otros way que apuntan a que son entidades que mueren, realizan un trayecto por la muerte y luego se regeneran, demuestra la íntima relación del way con la muerte ya que comparte los presupuestos básicos de la muerte vista desde los mayas clásicos: un viaje que comienza con una entrada en ella, el recorrido en sí y el resurgimiento de un nuevo ser a partir de sus restos muertos. Es decir, el “otromundo”, quizá en este contexto más que nunca entendido como “Inframundo”, es el origen de la vida y de la muerte, y los way son unas de las criaturas que también inciden en este particular.

Dos conclusiones se pueden sacar de este proceso, aunque la segunda entra más bien en el campo de las posibilidades. La primera que el way se regenera a partir de sí mismo, lo que demostraría una considerable autonomía de su ser. Y, segunda, y relacionada con ella, del mismo modo podría suceder con sus poseedores, en clave de poderosas metáforas vegetales, un símil que no es en absoluto ajeno al pensamiento maya. Otro dato destacable es el de que los rasgos iconográficos que componen las figuras de los way presentan una gran uniformidad, y raramente varían, reflejando la existencia de un fenómeno consensuado por un mosaico de entidades políticas que, más que de aquiescencias entre ellos, entendían de facciones, alianzas y contra alianzas.

Esta estabilidad refleja un modo de pensar de raíces profundas, arraigado en el pensamiento panamericano, y que no entendía de cambios inesperados porque el way recogía el reflejo de una concepción del mundo ordenada en distintos planos de realidades que se influyen mutuamente. La pregunta que surge es, por qué, si era un fenómeno de tanta tradición, tuvo una vida tan corta. Mi intuición es que era una entidad anímica que fluía en individuos y territorios como un remanente de tiempos ancestrales en los que las fronteras entre lo divino y lo “no” divino no eran tan tajantes. Llegado un momento, posiblemente al final del periodo Clásico Temprano, se vinculó con los que ejercían el poder tanto política como carismáticamente. Alcanzó su máximo desarrollo y sofisticación durante el Clásico Tardío maya, una etapa de varios siglos, cuatro aproximadamente, pero un suspiro en el devenir de los pueblos autóctonos de América.

Sus rituales conjuntos destilan elitismo, ya que se ve en ellos a muchos enemigos en el ajedrez de las alianzas políticas mayas, pero que se demuestran iguales —incluso cuando hay tensión entre ellos— en un plano en el que comparten, la posesión y el rango político. Algo que fue el talón de Aquiles del way. Al colapsarse el complejo e inestable sistema político que gobernó ese territorio, el fenómeno, como way, desapareció con sus élites y los reinos que gobernaban, aunque muchas de sus mil caras siguieron vigentes, incluso hasta nuestros días. Precisamente y porque el way responde a un modo de sentir “americano”, el investigador del way vuelve la cabeza, presta atención y sonríe ante relatos, procederes y vivencias, pasados y presentes, que se acercan al mundo de las almas, y que están en el acerbo cultural de los pueblos amerindios, desde los inuits del norte del continente americano hasta la última yagán del extremo sur de América.

Mi sonrisa va hacia todos esos relatos, esas nuevas piezas cerámicas, esos nuevos monumentos, esas nuevas lecturas, esos nuevos enfoques metodológicos, en definitiva, se dirige a esos investigadores que van a seguir ahondando en una cuestión abierta, la cuestión del way.

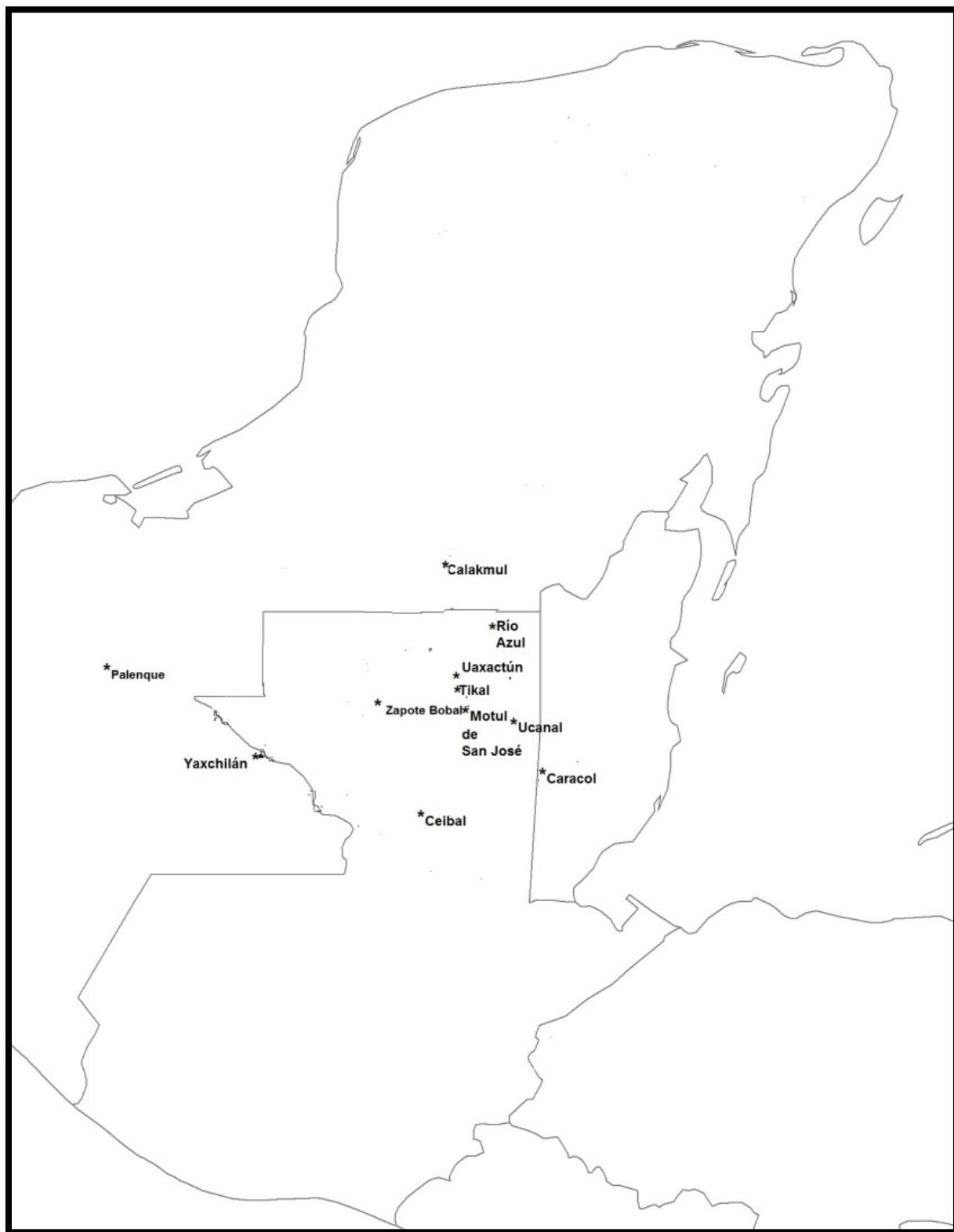


## 10. ANEXO I: MAPAS

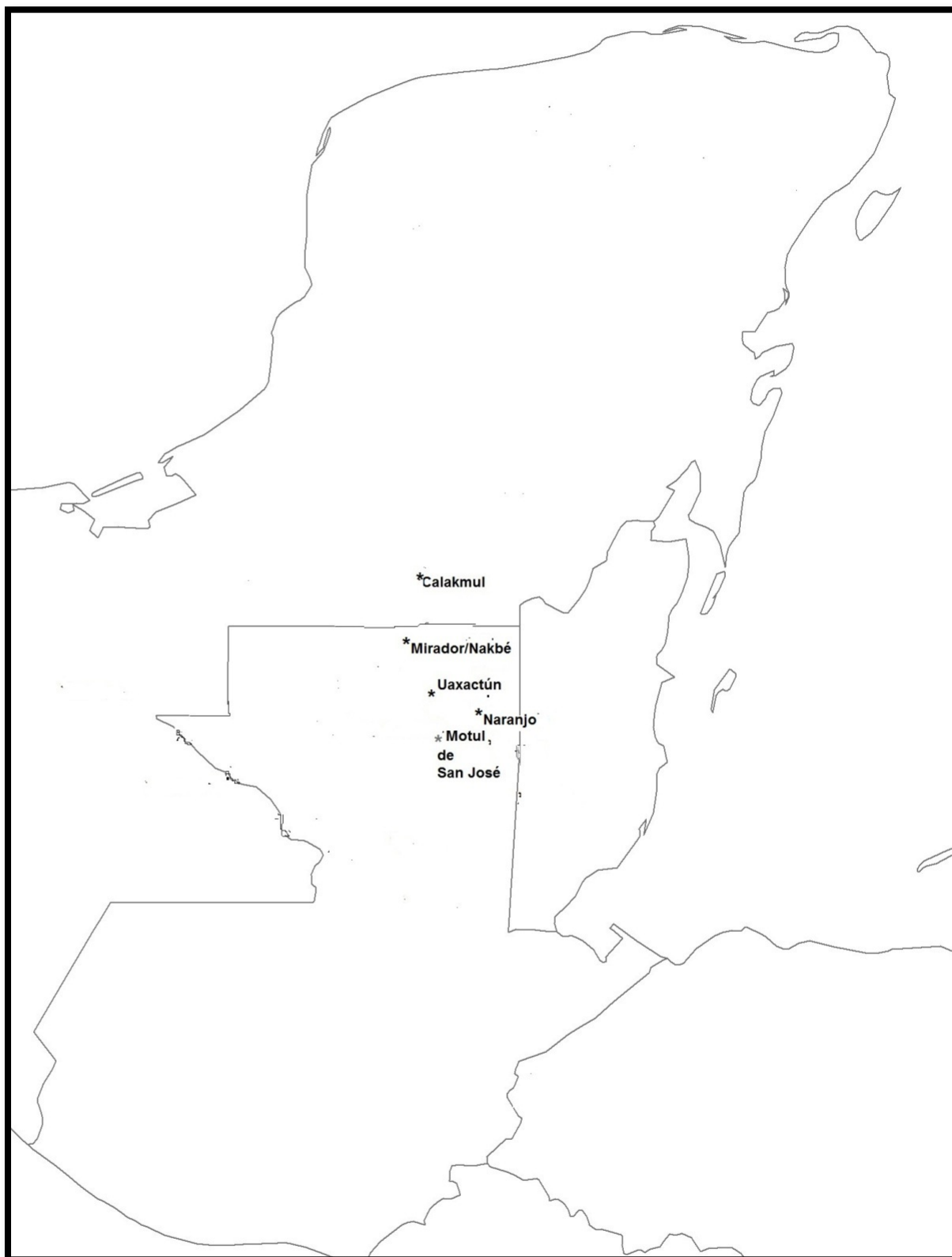








**Mapa 2.** Los sitios con el way. Se trata de un mapa en el que sólo se han incluido los sitios identificados, y también se han dejado fuera los lugares que se consideran míticos, como *Matawiil*, *Nahochan*, *Wuk Naabnal*



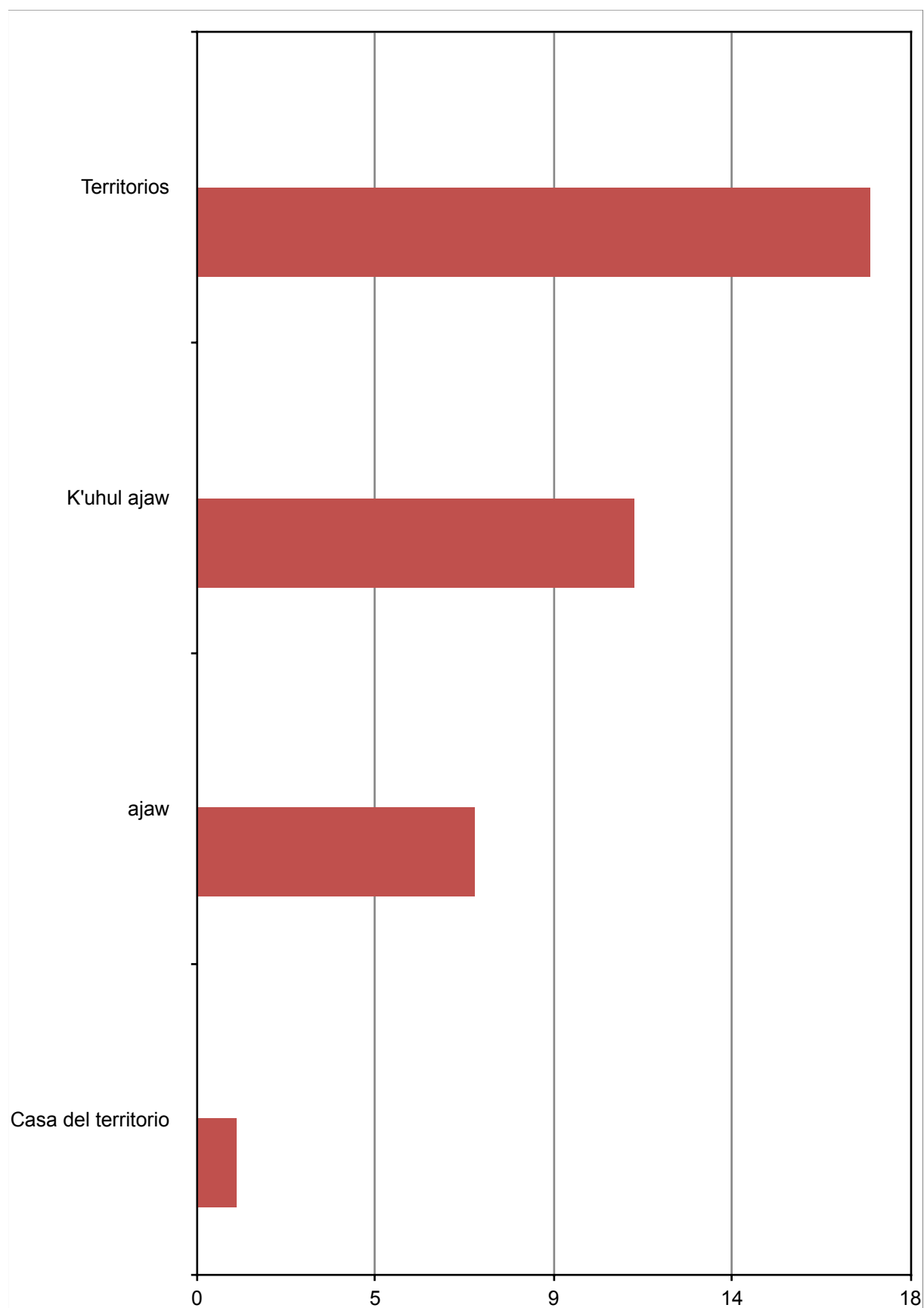
**Mapa 3.** Los sitios que han elaborado cerámicas con el way. Es un mapa necesariamente incompleto ya que existe una gran proporción de vasijas de estilo desconocido.

# 11. ANEXO II: GRÁFICOS

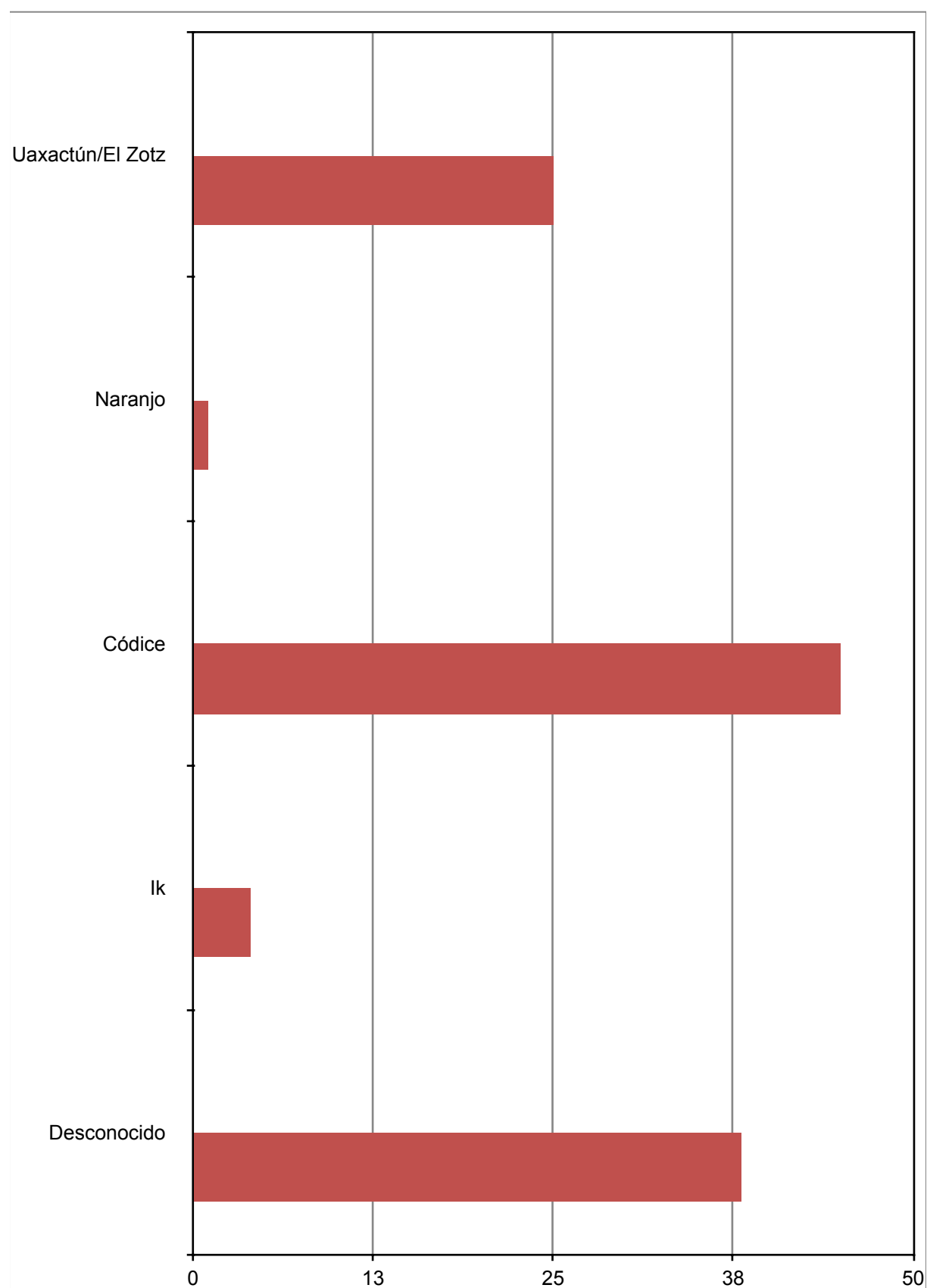




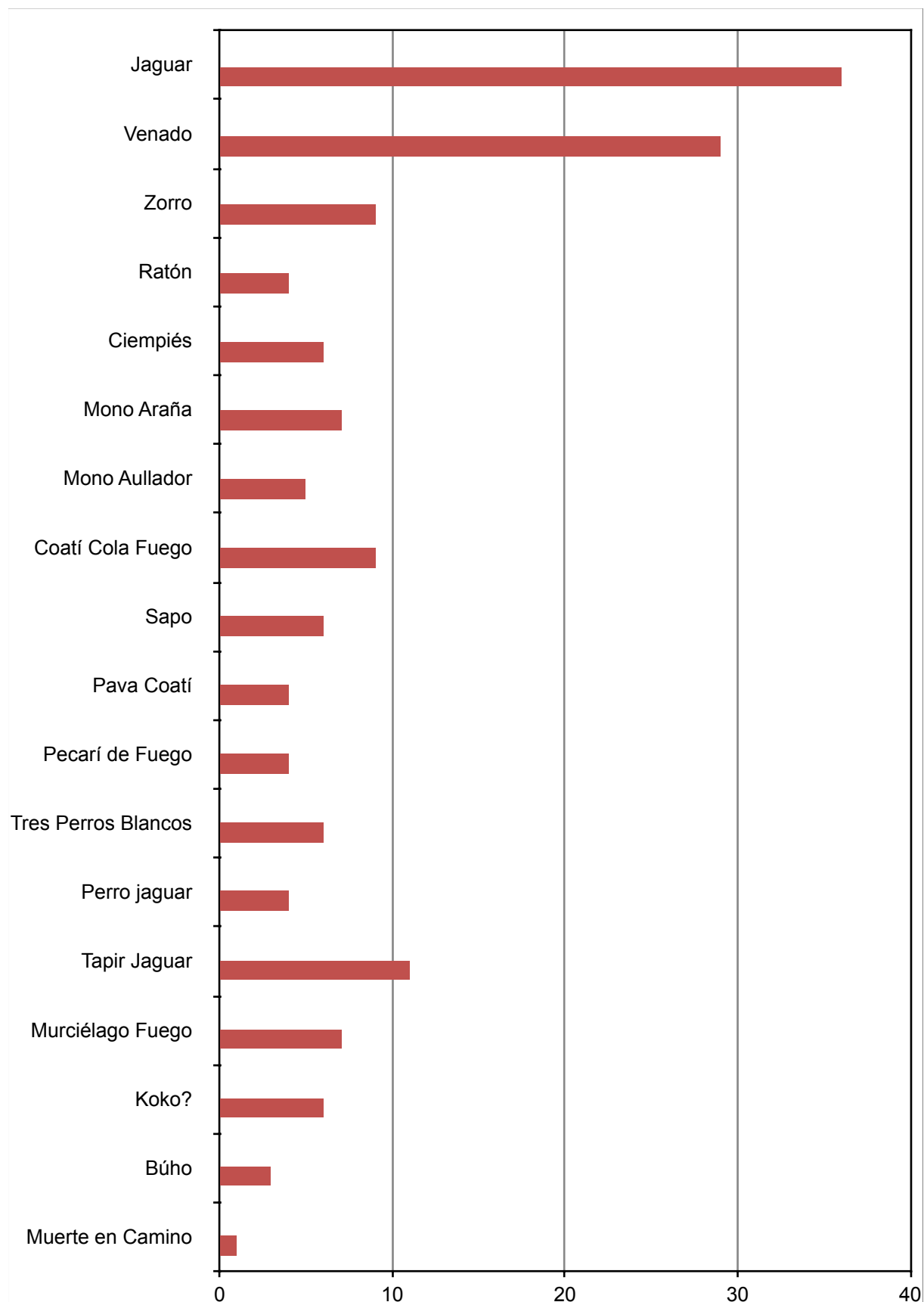
**Gráfico 1.** Frecuencia de los poseedores del way.



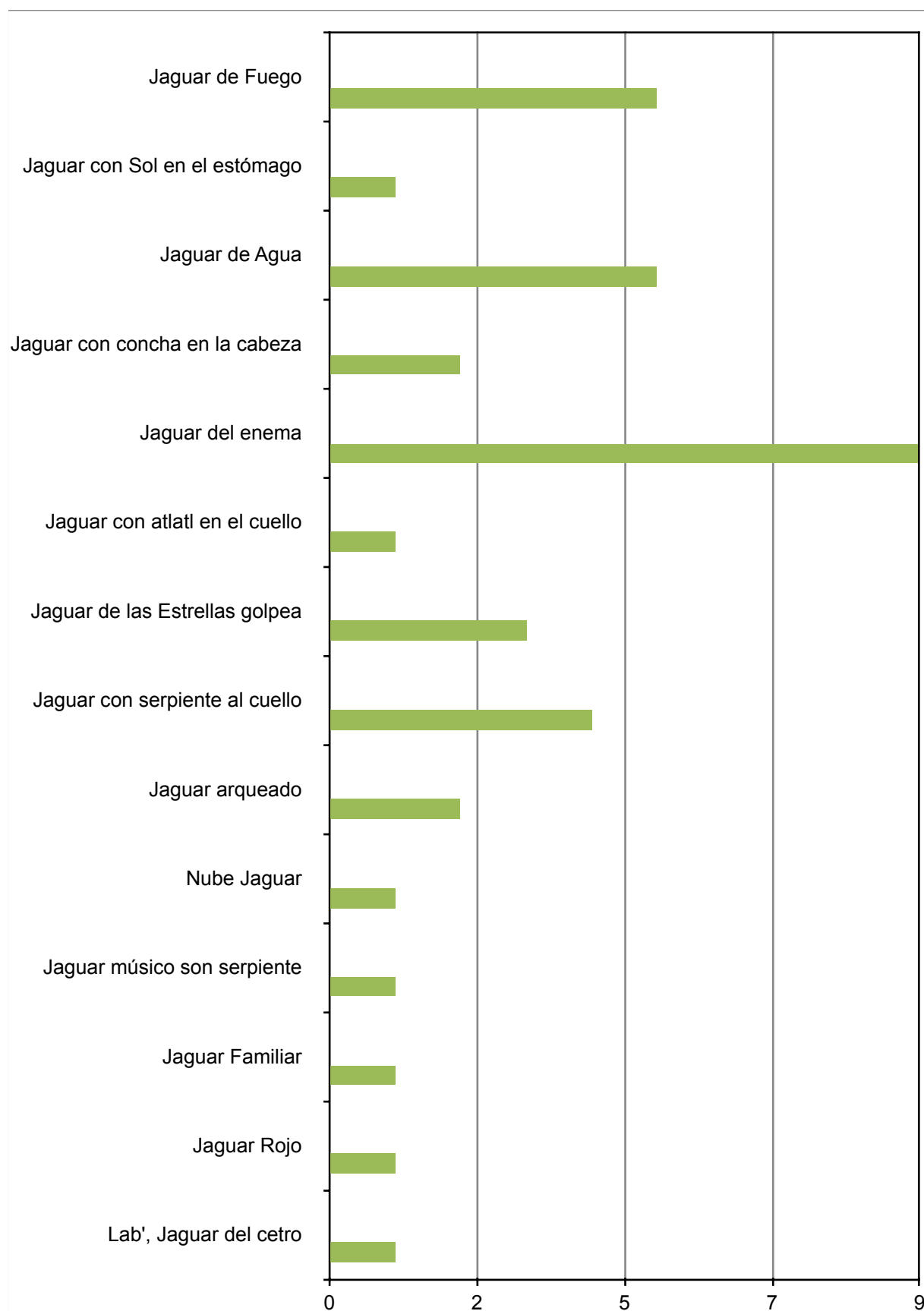
**Gráfico 2.** Los estilos cerámicos con imágenes de los way. Basado en la muestra utilizada en el trabajo de Tesis (n=110).



**Gráfico 3.** Frecuencia de los way animales.

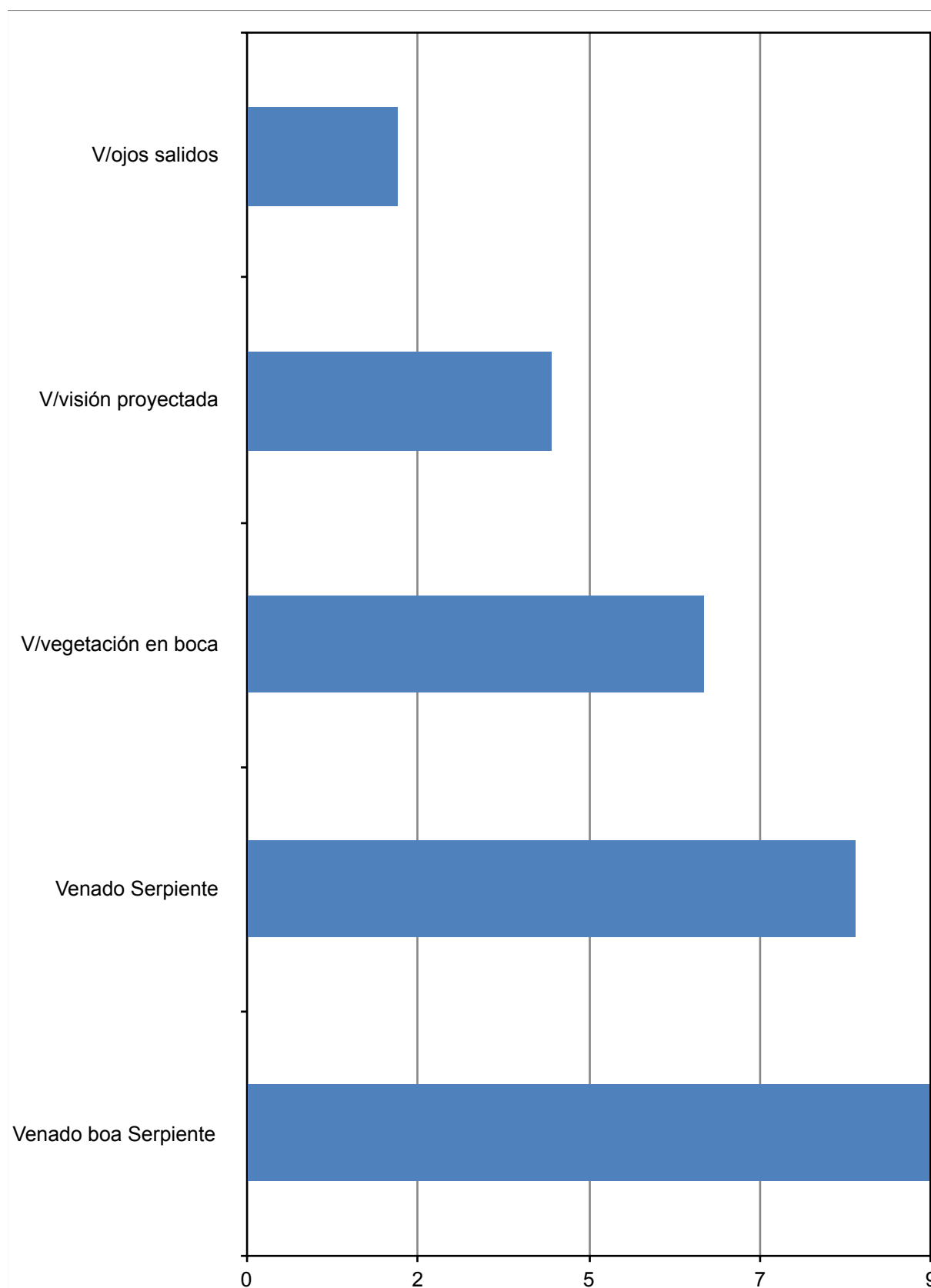


**Gráfico 4.** Frecuencias de los way jaguar.

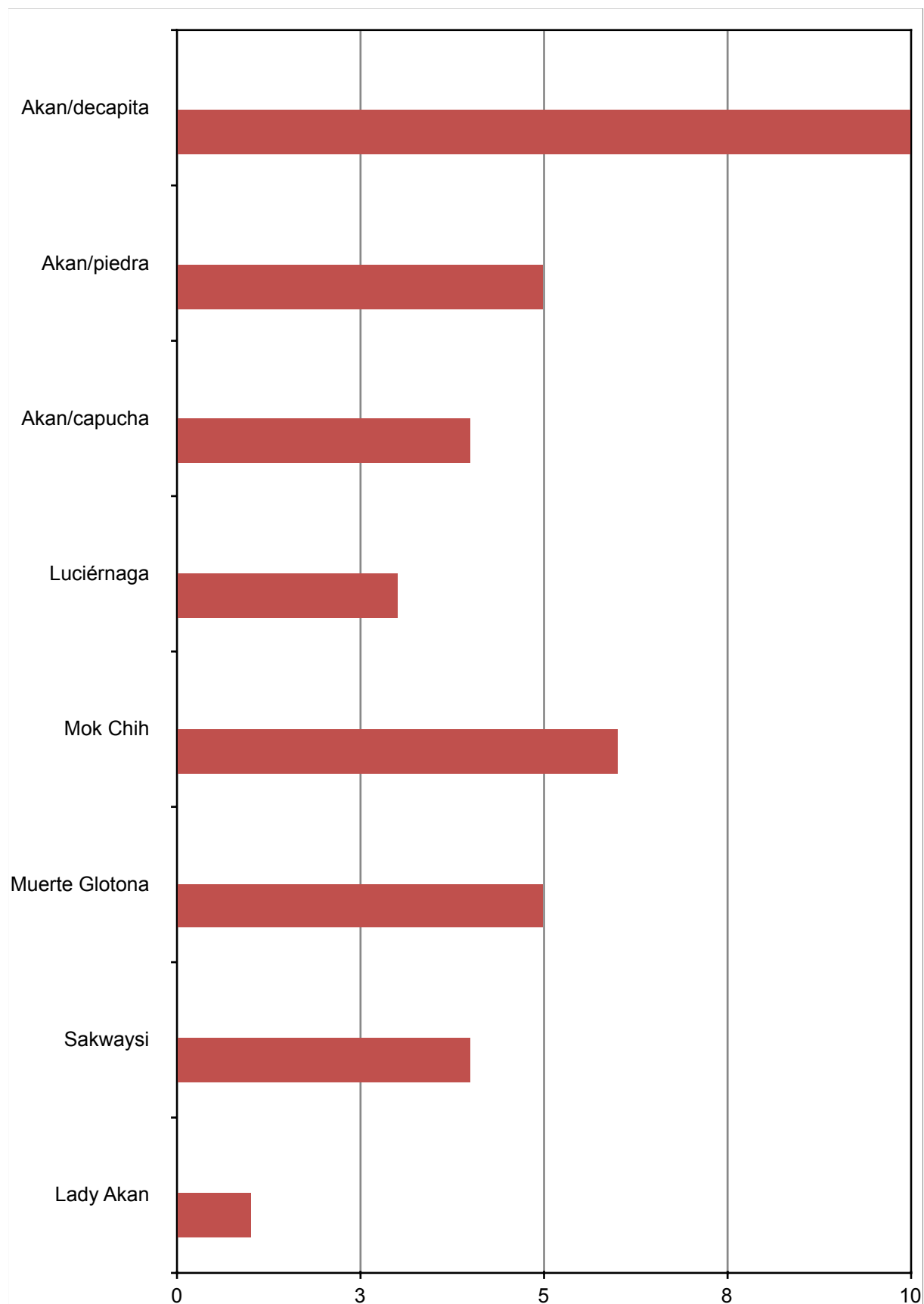




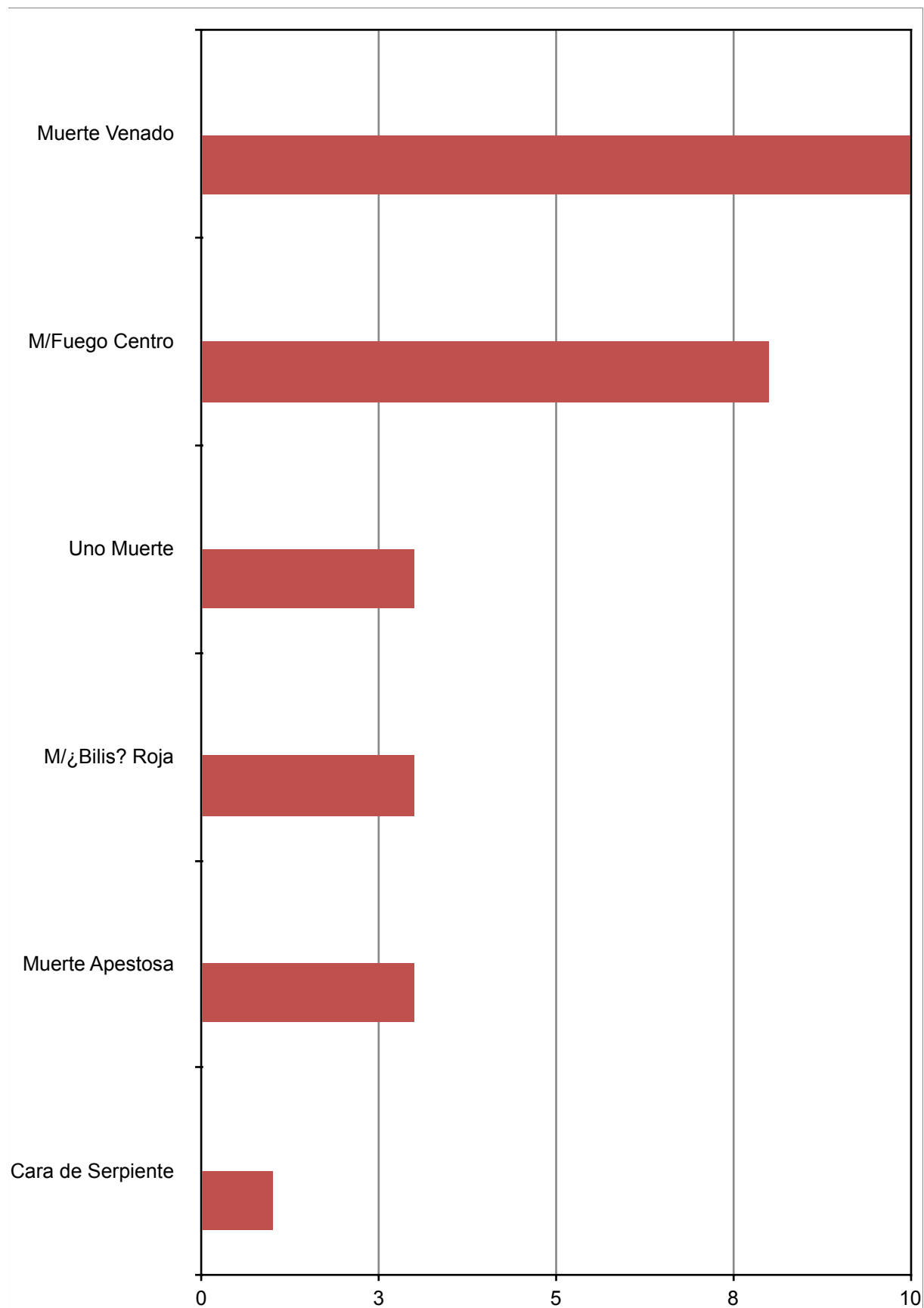
**Gráfico 5.** Frecuencias de los way venados.



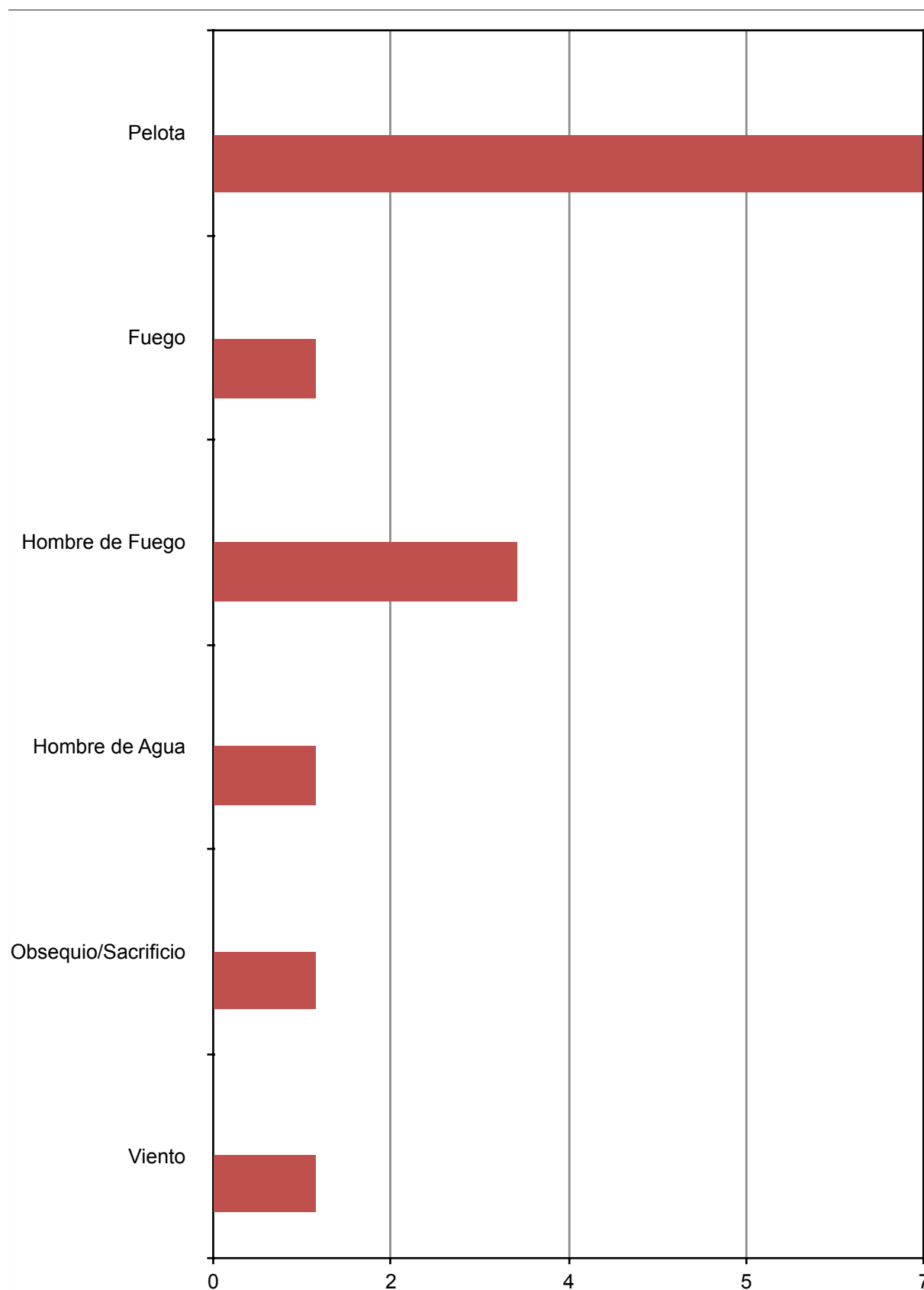
**Gráfico 6.** Frecuencias del grupo *Akan*.



**Gráfico 7.** Nombres y frecuencias de los way esqueletos.

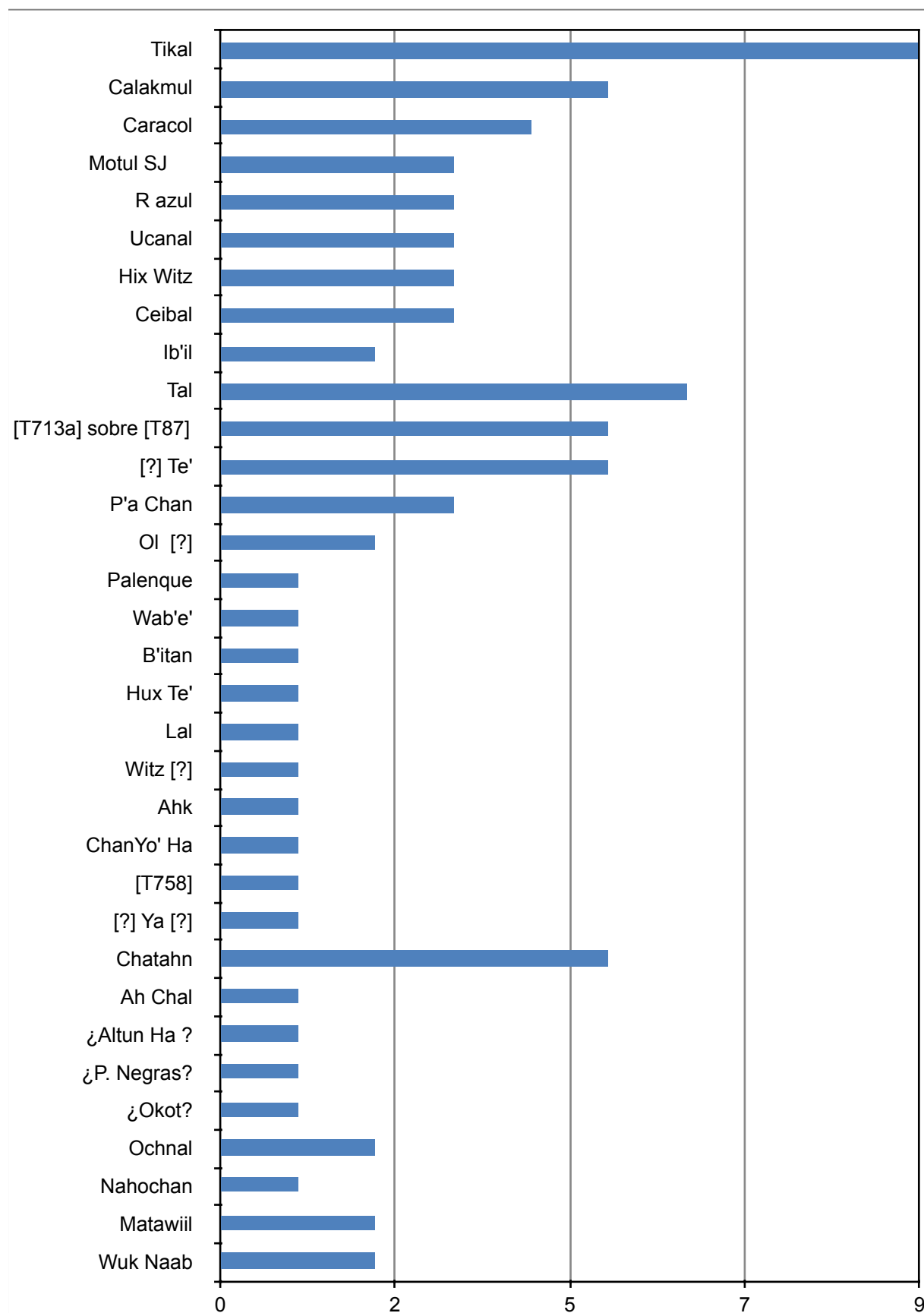


**Gráfico 8.** Nombres y frecuencias del resto de los way que no son animales, de la “familia Akan” o esqueletos.





**Gráfico 9.** Los sitios poseedores del way



## 12. ÍNDICE DE FIGURAS



Figura 1. K771 como ejemplo de la lectura del glifo *way*.

Figura 2. Formas del glifo *way*.

Figura 3. El Vaso de Altar de Sacrificios (VAS).

Figura 4. Ejemplos del *way* Coatí Cola de Fuego.

Figura 5. Ejemplo de interpretación del motivo iconográfico de las jarras *akbal*.

Figura 6. La iconografía del jaguar en contextos ajenos al *way*.

Figura 7. K4963.

Figura 8. SG145

Figura 9. K5367.

Figura 10. K3924.

Figura 11. K2942.

Figura 13. K771.

Figura 12. K531.

Figura 14. K791.

Figura 15. K7220.

Figura 16. K1197.

Figura 17. K8351.

Figura 18. Jaguar con concha en la cabeza.

Figura 19. K3395 y “jaguar del enema”.

Figura 20. K3924 y “jaguar del enema”.

Figura 21. K4922 y “jaguar del enema”.

Figura 22. K3312 y el jaguar.

Figura 23. Museo Popol Vuh Núm. 446.

Figura 24. K9254 y “jaguar del enema”.

Figura 25. K7525 con los animales identificados.

Figura 26. K9240.

Figura 27. Las distintas jarras para enemas que se ven en el K9240.

Figura 28. K6659.

Figura 29. Ejemplos en los que el “jaguar del enema” y la escritura.

Figura 30. K1379 y un fragmento de la página 41a del Códice de Madrid.

Figura 31. K1230.

Figura 32. K2284.

Figura 33. K1652.

Figura 34. Manifestaciones del “jaguar con serpiente” como sacrificador.

Figura 35. K1336.

Figura 36. K3057.

Figura 37. K1256 con el detalle del “jaguar con serpiente”.

Figura 38. K3395 y “jaguar arqueado”.

Figura 39. K1439.

Figura 40. K8936 y el “jaguar arqueado”.

Figura 41. K792 y detalle del jaguar.

Figura 42. K791 y el jaguar serpiente músico.



Figura 43. VAS y *Nupuul Bahlam*.

Figura 44. Vaso de Altar de Sacrificios y *Chak Bahlam*.

Figura 45. K3395 y *Lab' Te' Hix*.

Figura 46. El venado como pieza de caza.

Figura 47. Los cuernos del venado.

Figura 48. K3055.

Figura 49. K2781.

Figura 50. K1440 con detalle del murciélago y el ratón con los ojos salidos.

Figura 51. K1743 y detalle del venado.

Figura 52. K3312 y detalle del venado.

Figura 53. El venado con los ojos salidos y el de ojos con espejos.

Figura 54. K1230.

Figura 55. K1389.

Figura 56. Detalle del venado del K1389.

Figura 57. K8733.

Figura 58. K1811.

Figura 59. K3459.

Figura 60. K2023 y detalle del “venado con vegetación en boca”.

Figura 61. K3061 y “venado con vegetación en boca”.

Figura 62. AH223.

Figura 63. K927 y el venado mono.

Figura 64. K5454 y detalle del venado.

Figura 65. K7152.

Figura 66. Vaso de *Actum Balam*.

Figura 67. Los distintos Venado Serpiente.

Figura 68. El joven Venado Serpiente y Sagrada Muerte del Venado.

Figura 69. Venado Serpiente cobrando vida.

Figura 70. Venado Serpiente saltando o saliendo de su bulto mortuario.

Figura 71. El joven Venado Serpiente junto con way alusivos a la enfermedad.

Figura 72. Vasos con el nombre del dios que sale de Venado Serpiente.

Figura 73. K531.

Figura 74. K556.

Figura 75. K1646.

Figura 76. K1653.

Figura 77. Venado Serpiente en el K1256.

Figura 78. K7794.

Figura 79. K8727.

Figura 80. K2572.

Figura 81. K1558 y el zorro.

Figura 82. K3056

Figura 83. K3460.

Figura 84. K1379.

Figura 85. K927 y el zorro vientre azul.

Figura 86. K1901 y detalle del Zorro.

Figura 87. El murciélago y *Akan*.

Figura 88. K3312 y detalle del Zorro Vientre Rojo.

Figura 89. K5084 y detalle del zorro.

Figura 90. El Zorro en el K9098.

Figura 91. K1381.

Figura 92. K5637.

Figura 93. El zorro y el agave joven.

Figura 94. El ave del K5637.

Figura 95. K2802.

Figura 96. K2023 y el ratón.

Figura 97. El ratón en el K3061.

Figura 98. Panel de Toniná.

Figura 99. El ratón en el SG142.

Figura 100. Ratón Amarillo y *Akan*.

Figura 101. AH225.

Figura 102. K3060.

Figura 103. El ciempiés en el Vaso Altar de Sacrificios.

Figura 104. El ciempiés en el K791.

Figura 105. El hombre con tocado de ciempiés en el K792.

Figura 106. El ciempiés del K1644.

Figura 107. El ciempiés en el K1256.

Figura 108. El ciempiés y sus contextos.

Figura 109. El Mono Araña.

Figura 110. El mono araña y el cacao.

Figura 111. K7993.

Figura 112. El Mono Araña y el Coatí Cola de Fuego y su burla.

Figura 113. Mono Piojoso en el K1211.

Figura 114. K7525 y Mono Araña venado.

Figura 115. K5010 y el mono araña.

Figura 116. El motivo de la serpiente con un penacho de plumas.

Figura 117. K1558.

Figura 118. El Mono Aullador del K3459.

Figura 119. El Mono Aullador del K1743.

Figura 120. Otras apariciones del Mono Aullador similares al SG142.

Figura 121. K4963.

Figura 122. K555.

Figura 123. K4548.

Figura 124. K7265.

Figura 125. K4836.

Figura 126. K5367.



Figura 127. K927 y el coatí.

Figura 128. Las manchas del coatí.

Figura 129. K998 y el coatí.

Figura 130. K1231 y el coatí.

Figura 131. K1181.

Figura 132. K1809.

Figura 133. K4116.

Figura 134. K7727.

Figura 135. El sapo y Venado Serpiente y *Wuk Si'ip*.

Figura 136. K2041.

Figura 137. K1646.

Figura 138. K1652.

Figura 139. K8608.

Figura 140. K2010.

Figura 141. K1001.

Figura 142. K1342 y el pavo y *Chaahk*.

Figura 143. K927 y el pavo.

Figura 144. El pecarí y el Sol.

Figura 145. K8622.

Figura 146. La oreja del pecarí como way.

Figura 147. El Pecarí de Fuego en el K927.

Figura 148. K7525.

Figura 149. Contextos del perro ajenos al *way*.

Figura 150. K7525 y el perro.

Figura 151. K4963 y el perro que ladra o aúlla.

Figura 152. K927 y Tres Perros Blancos junto con Hombre Glotón.

Figura 153. Tres Perros Blancos en el K791.

Figura 154. Tres Perros Blancos en el K3844.

Figura 155. K5847.

Figura 156. El agave en el K5847

Figura 157. K1376 y el perro y su relación con el pulque.

Figura 158. K521 y perro jaguar.

Figura 159. K1211 y perro jaguar.

Figura 160. K8608 y perro jaguar.

Figura 161. K8091.

Figura 162. K3058 y los pies del *ajaw*.

Figura 163. Personificadores del tapir.

Figura 164. El Tapir Jaguar en el K7525.

Figura 165. El Tapir Jaguar en el K1743.

Figura 166. K5070.

Figura 167. K927.

Figura 168. K7220.

Figura 169. K9098.

Figura 170. K3812.

Figura 171. K1442.

Figura 172. K8733.

Figura 173. K1228.

Figura 174. K1253 y el Tapir Jaguar.

Figura 175. K1490 con el murciélago y el ratón en la parte superior.

Figura 176. El murciélago en contextos ajenos al way.

Figura 177. El murciélago y el ratón.

Figura 178. K1901.

Figura 179. K5367.

Figura 180. El murciélago en el K1253.

Figura 181. K2716.

Figura 182. K1080.

Figura 183. K1211.

Figura 184. K758.

Figura 185. K3007 y el ave way.

Figura 186. K501 y su ave mítica.

Figura 187. K530.

Figura 188. Las aves del K1211.

Figura 189. K5637 y el ave.

Figura 190. El pájaro en el K1080.

Figura 191. El ave en el K2716.

Figura 192. El ave en el K1228.

Figura 193. K7794.

Figura 194. El búho en el K1211.

Figura 195. El búho O' en el K3395.

Figura 196. El búho de la cerámica 419 del Museo Popol Vuh.

Figura 197. Muerte en el Camino en el K791.

Figura 198. El ave dibujada en la página 3 del *Chilam Balam* de *Kaua*.

Figura 199. K1230 y *Akan*.

Figura 200. K5112.

Figura 201. Vaso de Altar de Sacrificios.

Figura 202. K792.

Figura 203. K2942.

Figura 204. K3395.

Figura 205. K8936.

Figura 206. K7795.

Figura 207. K759.

Figura 208. K1490 y *Akan*.

Figura 209. K9091.

Figura 210. K7220 y *Akan*.



Figura 211. K7152.

Figura 212. K5454 y el venado.

Figura 213. K791 y *Akan*.

Figura 214. Vaso de Altar de Sacrificios y *Akan* con la piedra.

Figura 215. K3395 y *Akan* con la piedra.

Figura 216. K2942 y *Akan* con la piedra.

Figura 217. K8936.

Figura 218. Altar U de Copán. Vista frontal.

Figura 219. Altar U de Copán. Vista posterior.

Figura 220. El Altar U de Copán comparado con otras imágenes de *Akan*.

Figura 221. K927 y *Akan*.

Figura 222. K5637.

Figura 223. K1381.

Figura 224. K1379 y *Akan*.

Figura 225. La luciérnaga en contextos ajenos al way.

Figura 226. K1490 y la Luciérnaga.

Figura 227. K8608 y Luciérnaga

Figura 228. K793 y Luciérnaga.

Figura 229. K2284.

Figura 230. K2286.

Figura 231. K3924 y *Mok Chih*.

Figura 232. K6508 y *Mok Chih*.

Figura 233. K2942 y *Mok Chih*.

Figura 234. K759 y *Mok Chih*.

Figura 235. K2286 y Muerte Glotona.

Figura 236. K927 y Muerte Glotona.

Figura 237. SG142 y Muerte Glotona.

Figura 238. K8936 y Muerte Glotona.

Figura 239. K7795.

Figura 240. *Sakwaysi* en escultura monumental

Figura 241. Extremo norte del Muro de Poniente de San Bartolo.

Figura 242. Distintos ejemplos de *Sakwaysi* con el “*unem bahlam*”.

Figura 243. El sacrificador del K1490.

Figura 244. K1377.

Figura 245. K718 y *Sakwaysi*

Figura 246. K5043 y los dos *Sakwaysi*

Figura 247. Muerte Venado y Venado Serpiente.

Figura 248. K3924 y Muerte Venado.

Figura 249. Algunos ejemplos con la acción de tomar algo con una espátula.

Figura 250. K771 y Muerte Venado.

Figura 251. K4922 y Muerte Venado caminante.

Figura 252. K2023 y Trueno Venado Muerto.

Figura 253. K3061 y Muerte Venado.

Figura 254. AH223.

Figura 255. Muerte Venado en el AH223.

Figura 256. Cráneo de la Tumba 1. Copán.

Figura 257. K4922 y Muerte Venado y la caracola.

Figura 258. K1901 y el esqueleto que toca la caracola.

Figura 259. Sagrada Muerte del Venado en el K791.

Figura 260. K1380.

Figura 261. K1652 y Muerte Fuego en el Centro.

Figura 262. K1653.

Figura 263. K1646 y Muerte Fuego en el Centro.

Figura 264. K1256 y Muerte Fuego en el Centro.

Figura 265. Muerte Fuego en el Centro en el K8936.

Figura 266. K3831 y Muerte Fuego en el Centro con cuernos de venado.

Figura 267. Muerte Fuego en el Centro y el K3924.

Figura 268. K3431.

Figura 269. Sagrada Muerte del Venado en el K3431.

Figura 270. Muerte Fuego en el Centro en el K3431.

Figura 271. K1197 y la alargada figura de Uno Muerte

Figura 272. SG145.

Figura 273. Uno Muerte en el K1490.

Figura 274. Muerte Bilis Roja en el K771.

Figura 275. Muerte Bilis Roja en el K5084.

Figura 276. Bilis Roja en el SG145.

Figura 277. Muerte Apestosa en el K927.

Figura 278. Muerte Apestosa en el K1211.

Figura 279. Muerte Apestosa en el K7220.

Figura 280. Cara de Serpiente en el K3395.

Figura 281. Pelota de Hule en el K1256.

Figura 282. Pelota de Hule en el K3924.

Figura 283. Pelota de Hule en el K8936.

Figura 284. Las dos pelotas de hule del K4963.

Figura 285. Pelota de Hule en el K5010.

Figura 286. El glifo *ajaw* como “way” en el K3395.

Figura 287. Fuego en el K791.

Figura 288. K3831 y Fuego.

Figura 289. Fuego en el K5112.

Figura 290. El Hombre de Fuego del K1256.

Figura 291. El Hombre del Agua del K1256.

Figura 292. K595. Museum of Fine Arts, Boston

Figura 293. K3033. Museo Popol Vuh.

Figura 294. El way que presenta a un niño en un plato en el K3395.

Figura 295. Cerámica del Museo Popol Vuh número 419.

Figura 296. La señora way del K2286.



Figura 297. La marca del *kimi*.

Figura 298. El *akbal* en la “familia *Akan*”.

Figura 299. El *akbal* en contextos de animales y objetos.

Figura 300. Las manchas en el rostro de los animales: el lunar.

Figura 301. Manchas en el cuerpo.

Figura 302. Las manchas de putrefacción.

Figura 303. El cabello de los *way* del grupo *Akan*.

Figura 304. El cabello de *Wuk/lk Si'ip*

Figura 305. El pelo de los esqueletos.

Figura 306. La danza.

Figura 307. La danza de Muerte Bilis Roja.

Figura 308. El signo de los cuernos.

Figura 309. Orejas ajenas permanentes.

Figura 310. Orejas según el contexto.

Figura 311. Las orejas “temporales”.

Figura 312. Orejas con bandas cruzadas.

Figura 313. El signo *kab*.

Figura 314. Los cuernos del venado.

Figura 315. Signos en las colas de los *way*.

Figura 316. La cola del mono araña.

Figura 317. Las patas del jaguar.

Figura 318. El venado, el mono y la escritura.

Figura 319. Antenas y alas de insecto.

Figura 320. El nenúfar en la cabeza del jaguar.

Figura 321. La concha en la cabeza del jaguar.

Figura 322. K1609.

Figura 323. K8608.

Figura 324. Las leguminosas.

Figura 325. La vegetación que brota del venado.

Figura 326. Otros brotes del venado.

Figura 327. La serpiente de cascabel y el way.

Figura 328. El fuego del murciélago.

Figura 329. El fuego del pecarí.

Figura 330. El fuego de Muerte Fuego en el Centro.

Figura 331. K3462.

Figura 332. El rasgo iconográfico de los ojos y sus distintas versiones.

Figura 333. Los ojos en el contexto de los esqueletos.

Figura 334. K793 y el motivo del ojo.

Figura 335. El cacao y el mono.

Figura 336. Las jeringas.

Figura 337. K1386.

Figura 338. Ollas de tamaño grande y mediano.

Figura 339. Las ollas pequeñas.

Figura 340. El ave y la olla *akbal*.

Figura 341. Las cabezas en manos de los *way*.

Figura 342. El cuchillo de tres puntas.

Figura 343. Cuchillos de obsidiana.

Figura 344. La obsidiana y el pedernal en hachas y cuchillos.

Figura 345. Los perforadores.

Figura 346. *Akan* y las piedras.

Figura 347. *Akan* manejando piedras agresivas.

Figura 348. K8351.

Figura 349. K8351 y otras cerámicas relacionadas.

Figura 350. Fragmento de los Murales de San Bartolo.

Figura 351. K5847.

Figura 352. Los bastones.

Figura 353. El saco de semillas de Mono Araña y *Wuk/Ik Si'ip*.

Figura 354. El bulto en la lanza de Muerte Fuego en el Centro.

Figura 355. El bulto de Sagrada Muerte del Venado.

Figura 356. El vestido de los animales.

Figura 357. El vestido de la “familia *Akan*”.

Figura 358. Detalle del K2942.

Figura 359. Las capas.

Figura 360. El vestido de los esqueletos.

Figura 361. La falda de Sagrada Muerte del Venado.

Figura 362. Bandas de tela en la frente y en la cabeza.

Figura 363. Tocados de jaguar.

Figura 364. Máscaras de jaguar.

Figura 365. Tocados de ciempiés.

Figura 366. Tocados de perro y de luciérnaga.

Figura 367. Tocados de sombreros de ala ancha y fémur.

Figura 368. El pañuelo de *Akan*.

Figura 369. El sombrero de Muerte Venado.

Figura 370. Sombreros poco habituales en los esqueletos.

Figura 371. El tocado del sapo.

Figura 372. Collares de cuentas.

Figura 373. Las ollas en los collares de ojos.

Figura 374. El colgante de Muerte Venado.

Figura 375. El colgante de nudos.

Figura 376. Las máscaras de *Akan* que se decapita.

Figura 377. Las danzas con el Mono Aullador.

Figura 378. Los vasos con Mono Aullador y el cacao.

Figura 379. El SG143.

Figura 380. Las danzas de *Akan* que se autodecapita.



Figura 381. K681.

Figura 382. Danzas con el jaguar y *Mok Chih*.

Figura 383. K791.

Figura 384. Fragmento del K791 en el que baila la serpiente jaguar.

Figura 385. Fragmento del K791 con *Akan* que golpea con la piedra.

Figura 386. Fragmento del K791 liderado por Tres Perros Blancos.

Figura 387. El icono de la serpiente con plumas.

Figura 388. El Vaso de Altar de Sacrificios (VAS).

Figura 389. Fragmento del Vaso de Altar de Sacrificios (VAS).

Figura 390. Fragmento del baile del Jaguar Rojo en el VAS.

Figura 391. K8351.

Figura 392. Las aves y el *chih*.

Figura 393. Detalle del K8351.

Figura 394. Danzas y personajes similares a los recogidos en el K8351.

Figura 395. Fragmento del K8351.

Figura 396. La danza de Muerte Venado y “venado con vegetación en boca.

Figura 397. El AH223.

Figura 398. Distintos ejemplos de la danza de Muerte Bilis Roja.

Figura 399. K1256.

Figura 400. Comparación entre Muerte Fuego en el Centro y “jaguar serpiente”.

Figura 401. La interpretación del way Pelota de Hule.

Figura 402. K1211.

Figura 403. K3059.

Figura 404. Ejemplos de la máscara que lleva *Akan* en la cara.

Figura 405. Comparación entre los *way* y sus personificadores en el K3059.

Figura 406. K6508.

Figura 407. *Jatz'on Akan* y el ciempiés.

Figura 408. Distintas versiones de *Mok Chij*.

Figura 409. La versión de *Wuk/lk Si'lp* del K6508.

Figura 410. Ejemplos del jaguar con la serpiente.

Figura 411. K4946.

Figura 412. K7152.

Figura 413. K1835.

Figura 414. Las manchas de puntos decrecientes en el cuerpo blanco del tapir.

Figura 415. K4960.

Figura 416. K8719.

Figura 417. Detalle del K8719.

Figura 418. El ciempiés del Vaso de Altar de Sacrificios (VAS).

Figura 419. Adivinación a través de cristales.

Figura 420. K793.

Figura 421. La pareja del perro y el esqueleto en el K793.

Figura 422. Fragmento del K793 con un sujeto con tocado que le cubre la cara.

Figura 423. Fragmento del K793 con *Yax Bahlam*.

Figura 424. K1549.

Figura 425. El viejo con la nariz grande y ondulada.

Figura 426. El humor del Coatí Cola de Fuego y del Mono Araña.

Figura 427. El tapir de enorme nariz.

Figura 428. Tapir Jaguar y el Hombre/Muerte Glotona.

Figura 429. K1838.

Figura 430. K4947.

Figura 431. Vaso con el tapir y el mono. Museo Chrysler, Norfolk.

Figura 432. Los *pa'* y el *way*.

Figura 433. K1439.

Figura 434. Detalles del K1439.

Figura 435. K533.

Figura 436. K3054.

Figura 437. K5506.

Figura 438. K3007.

Figura 439. Fragmento del K3007 con los Gemelos.

Figura 440. Fragmento del K3007, con el episodio que sucede en el "cielo".

Figura 441. K1490 y los Gemelos con las espátulas en la boca.

Figura 442. Plato estilo códice (Robicsek y Hales 1980: Fig. 119).

Figura 443. La acción del BOD 119 se sitúa en una cueva.

Figura 444. K8654.

Figura 445. K3650.

Figura 446. La olla *akbal* de tamaño medio con serpientes.

Figura 447. Fragmento del K8654 con *Akan* agarrando una antorcha.

Figura 448. K5112.

Figura 449. K3831.

Figura 450. Fragmento del K1256 con un hombre en llamas.

Figura 451. K793 con *Yax Bahlam* junto con el escriba y la serpiente.

Figura 452. K4548.

Figura 453. *Hun Ajaw* con la piedra y el tocado alusivo a la vegetación.

Figura 454. K9091.

Figura 455. Acompañantes y cargadores de difuntos.

Figura 456. K6680.

Figura 457. La mano en forma de pinza de cangrejo.

Figura 458. K4548.

Figura 459. K7265.

Figura 460. K3056.

Figura 461. K5454 con *Itzamnaaj* que está frente a un ave acuática.

Figura 462. K555.

Figura 463. K3413.

Figura 464. El venado y los cristales de adivinación.



Figura 465. K1558 con la escena dedicada a *Itzamnaaj*.

Figura 466. El armadillo y el pulque.

Figura 467. El Dios N del K1558.

Figura 468. Los animales asociados al Dios N en el K1558.

Figura 469. Comparación de los K5454 y K7152.

Figura 470. K1485.

Figura 471. Fragmento del K5454 con Venado Serpiente y el Señor del Bosque

Figura 472. Las plantas en el K5454.

Figura 473. K3814.

Figura 474. K556.

Figura 475. *Kawiił* en las colas del *way*.

Figura 476. K2572.

Figura 477. Dintel 15 de Yaxchilán.

Figura 478. El Templo 11 de Copán.

Figura 479. El dios del agave.

Figura 480. Las caras del “dios del agave” en el contexto del *way*.

Figura 481. K8351.

Figura 482. K5847.

Figura 483. K3058.

Figura 484. Tocados de perro y el punzón de sacrificios.

Figura 485. Cabezas de agave en el entramado vegetal hecho con sus hojas.

Figura 486. La tensión entre *Akan* y el jaguar.

Figura 487. K3057 y detalle de los pies con las cabezas de perro y jaguar.

Figura 488. Las cerámicas con el agave sobre la montaña que “abre” *Chaahk*.

Figura 489. El agave y el dios del agave sobre la montaña/altar.

Figura 490. K521.

Figura 491. K1815.

Figura 492. *Chak* en las páginas 30 y 31 del Códice de Dresde.

Figura 493. K1197.

Figura 494. K1653.

Figura 495. K1336.

Figura 496. K8608.

Figura 497. Plato inciso perteneciente al periodo Clásico Temprano.

Figura 498. El tabaco, *Akan* y el *way*.

Figura 499. Altar U de Copán.

Figura 500. Parte posterior del Altar U de Copán.

Figura 501. Altar 1 de Naranjo.

Figura 502. El jaguar y Muerte Fuego en el Centro.

Figura 503. El jaguar, el zorro y Muerte Fuego en el Centro y Bilis Roja.

Figura 504. El jaguar y *Mok Chih*.

Figura 505. El zorro, *Akan* y el ave.

Figura 506. El híbrido de jaguar y zorro.

Figura 507. La confrontación entre el jaguar y *Akan*.

Figura 508. El triángulo jaguar-ciempiés-*Akan* que arroja la piedra.

Figura 509. *Akan* que tira la piedra y el ciempiés unidos en una misma imagen.

Figura 510. El jaguar y el perro.

Figura 511. El Jaguar del Agua y Sagrada Muerte del Venado.

Figura 512. “Jaguar del enema” y Muerte Venado enema”.

Figura 513. K1901.

Figura 514. K3395.

Figura 515. “Jaguar del enema”, el mono y el venado.

Figura 516. “Jaguar del enema” y el payaso con pico de pato.

Figura 517. Sagrada Muerte del Venado y Venado Serpiente.

Figura 518. Sagrada Muerte del Venado y “venado con vegetación en boca”.

Figura 519. K6689.

Figura 520. K1386.

Figura 521. K6690.

Figura 522. La relación entre el way y su poseedor.

Figura 523. Un way jaguar y un personaje que le ofrece un plato con ofrendas.

Figura 524. K2572.

Figura 525. Altar 3 de Altar de los Reyes.

Figura 526. K7431.

Figura 527. Fragmento del lateral exterior del sarcófago de *Pakal* en Palenque.

Figura 528. Fragmento del K3924 que recoge a Sagrada Muerte del Venado.

Figura 529. Fragmento del K3924 con Muerte Fuego en el Centro.

Figura 530. *Itzamnaaj* entrega un plato con objetos que utilizan los *way*.

Figura 531. Plato de Uaxactún.



## 13. BIBLIOGRAFÍA



ADAMS, Richard E. W.

1963. "A Polychrome Vessel from Altar de Sacrificios". *Archaeology* 16 (2): 90-92.

1971. *The Ceramics of Altar de Sacrificios*. Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology 63, 1. Harvard University Press. Cambridge.

1977. *Prehistoric Mesoamerica*. Little, Brown. Boston.

ANCONA, Patricia, Jorge PEREZ LARA y Mark VAN STONE

2000. "Some Observations on Hand Gestures in Maya Art". En *The Maya Vase Book, Vol. 6*. Editado por Barbara Kerr y Justin Kerr, pp. 1072-1089. Kerr Associates. Nueva York.

ARZÁPALO MARIN, Ramón

1987. *El Ritual de los Bacabes*. Traducción de Ramón Arzápalo Marín. Centro de Estudios Mayas. Universidad Nacional Autónoma de México. México.

ASENSIO RAMOS, Pilar

2007a. "El Venado, el Pecarí, e *Itzamnaaj*". En *XX Simposio de Investigaciones Arqueológicas de Guatemala, 2006*. Editado por Juan Pedro Laporte, Bárbara Arroyo y Héctor Mejía, pp. 891-900. Ministerio de Cultura y Deportes. Dirección General de Patrimonio Cultural. Asociación Tikal. Guatemala.

2007b. "Muerte de un viajante: el viaje del way Sagrado Venado Muerto". *Mayab* 19: 87-106.

2010. "Iconografía y ritual de los *wayoob*: ideas en torno al alma, la regeneración y el poder en ceremonias del Clásico Tardío". En *El ritual en el mundo maya: de lo público a lo privado*. Editado por Andrés Ciudad, M<sup>a</sup> Josefa Iglesias y Miguel Sorroche, pp. 263-283. SEEM. Grupo de Investigación Andalucía-América. CEPHCIS-UNAM. Madrid.

AULIE, H. Wilbur y Evelyn W. AULIE

1978. *Diccionario Chol- Español, Español- Chol*. Instituto Lingüístico de Verano en coordinación con la Secretaría de Instrucción Pública a través de la Dirección General del Medio Indígena. México DF.

<http://www-01.sil.org/americas/MEXICO/maya/chol-tumbala/S121d-DiccionarioCholEd3-ctu.pdf>

BARDAWIL, Lawrence W.

1976. "The Principal Bird Deity in Maya Art. An Iconographic Study of Form and Meaning". En *Segunda Mesa Redonda de Palenque 1974*. Editado por Merle Green Robertson, pp. 195-209. The Robert Louis Stevenson School. Pre-Columbian Art Research. Pebble Beach.

BASSIE–SWEET, Karen

2002. "Maya Creator Gods". *Mesoweb articles*.

[www.mesoweb.com/features/bassie/CreatorGods/CreatorGods.pdf](http://www.mesoweb.com/features/bassie/CreatorGods/CreatorGods.pdf)

2008. *Maya Sacred Geography and the Creator Deities*. University of Oklahoma Press. Norman.

BAUDEZ, Claude

2009. "Pretium Dolores, or the Value of Pain in Mesoamerica". En *Blood and Beauty. Organized violence in the art and archaeology of Mesoamerica and Central America*. Editado por Heather Orr y Rex Koontz, pp. 269-290. UCLA. Los Ángeles.

BENSON, Elisabeth P.

1974. "Gestures and Offerings". En *Primer Mesa Redonda de Palenque, Parte I*. Editado por Merle Green Robertson, pp. 109-120. The Robert Louis Stevenson School. Pre-Columbian Art Research. Pebble Beach.

1997. *Birds and Beasts of Ancient Latin America*. University of Florida Press. Gainesville.

BRAAKHIUS, H. E. M.

2005. "Xbalanque's Canoe: The Origin of Poison in Q'eqchi'-Mayan Hummingbird Myth". *Anthropos* 100 (1): 173-191.

BREEDLOVE, Dennis E. y Robert LAUGHLIN

2000. *The Flowering of Man. A Tzotzil Botany of Zinacantán*. Smithsonian Institution Press. Washington y Londres.

BRICKER, Victoria

1986. *Humor ritual en los Altos de Chiapas*. Fondo de Cultura Económica. México.

BUTTLES, Palma J., Liwy GRAZIOSO y Fred VALDEZ

2011. "Del Preclásico Tardío al Clásico Temprano en la región de los Tres Ríos: Noreste de Petén y Noroeste de Belice". En *XXIV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2010*. Editado por B. Arroyo, L. Paiz, A. Linares y A. Arroyave, pp. 96-105. Museo Nacional de Arqueología y Etnología. Guatemala.

[www.asociaciontikal.com/pdf/8.\\_Buttles-Grazioso-Valdez.pdf](http://www.asociaciontikal.com/pdf/8._Buttles-Grazioso-Valdez.pdf)

CALVIN, Inga E.

1994. *Images of Supernaturals on Classic Period Maya Ceramic: an Examination of Way-creatures*. Tesis de maestría, University of Colorado.

1997. "Where the Wayob Live: A Further Examination of Classic Maya Supernaturals". En *The Maya Vase Book, Vol. 5*. Editado por Barbara Kerr y Justin Kerr, pp. 868-883. Kerr Associates. Nueva York.

CARLSEN, Robert S. y Martin PRETCHEL

1991. "The Flowering of the Dead: an Interpretation of Highland Maya Culture". *Man* 26: 23-42



CARLSON, John B.

1988. "Skyband Representations in Classic Maya Vase Painting". En *Maya Iconography*. Editado por. Elisabeth P. Benson y Gillet G. Griffin, pp. 277-293. Princeton University Press. Princeton.

CARLSON, John B. y Linda LANDIS

1985. "Bands, Bicephalic Dragons and Other Beasts: The Skyband in Maya Art and Iconography". En *Fourth Palenque Round Table 1980*, Editado por Merle Green Robertson y Elisabeth P. Benson, pp. 115-140. The Precolumbian Research Institute. San Francisco.

CHASE, Diane Z. y Arlen F. CHASE

2008. "¿Qué no nos cuentan los jeroglíficos?: arqueología e historia en Caracol, Belice". *Mayab* 20: 93-108.

CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT

1999. *Diccionario de los símbolos*. Herder. Barcelona.

CHRISTENSON, Allen J.

2005. "Dancing in the Footsteps of the Ancestors". En *Lords of the Creation: The Origins of Sacred Maya Kingship*. Editado por Virginia Fields y Dorie Reents-Budet, pp. 90- 96. County Museum of Art. Los Ángeles.

CIUDAD RUÍZ, Andrés y Pilar ASENSIO RAMOS

2012. "Expresiones de cariño entre los antiguos mayas". En *Maya Daily Lives.*, Editado por Philippe Nondédéo y Alain Breton, pp. 197-206. Verlag Anton Saurwein. Markt Schwaben.

COE, Michael D.

1978. *Lords of the Underworld: Masterpieces of Classic Maya Ceramics*. Princeton University Press. Princeton.

1982. *Old Gods and Young Heroes*. The Israel Museum. Jerusalem.

1989. "The Hero Twins: Myth and Image". En *The Maya Vase Book, Vol. 1*. Editado por Barbara y Justin Kerr, pp.161-184. Kerr Associates. Nueva York.

COE, Michael D. y Justin KERR

1997. *The Art of the Maya Scribe*. Thames and Hudson. Londres.

DANIEN, Elin

1997. "The Ritual on the Ratinlixul Vase. Pots and Politics in Highland Guatemala". *Expedition* 9 (3): 37-48.

De la GARZA, Mercedes

1990. *Sueño y alucinación en el mundo náhuatl y maya*. Universidad Nacional Autónoma de México. México.

DICCIONARIO MAYA CORDEMEX

1980. *Diccionario Maya Cordemex*. Director A. Barrera Vásquez. Ediciones Cordemex. Mérida. Yucatán.

EBERL, Markus

2005. *Muerte, entierro y ascensión. Ritos funerarios entre los antiguos mayas*. Universidad Autónoma de Yucatán. Mérida. Yucatán.

ELIADE, Mircea

1979. *Imágenes y símbolos*. Taurus Ediciones. Madrid.

1998. *Lo sagrado y lo profano*. Paidós Ibérica. Barcelona.

EMMONS, Louise H.

1997. *Neotropical Rainforest Mammals: A Field Guide*. The University of Chicago Press. Chicago.

EVANS, Susan Toby y David WEBSTER (Eds.)

2009. *Archaeology of Ancient Mexico and Central America. An Encyclopedia*. Routledge. Nueva York.

FAUST Betty Berenice y Javier HIROSE

2006. "Cacao in the Yukatek Maya Healing Ceremonies of Don Pedro Ucán Itzá". En *Chocolate in Mesoamerica. A Cultural History of Cacao*. Editado por Cameron L. Mc Neil, pp. 408-428. University Press of Florida. Gainesville.

FIELDS, Virginia

1991. "The Iconographic Heritage of the Maya Jester God". En *Six Palenque Round Table 1986*. Editado por Merle Green Robertson, pp. 167-174. University of Oklahoma Press. Norman.

FIELDS, Virginia y Dorie REENTS-BUDET (Eds.)

2005. *Lords of the Creation: The Origins of Sacred Maya Kingship*. County Museum of Art. Los Ángeles.

FINAMORE, Daniel y Stephen D. HOUSTON (Eds.)

2010. *Fiery Pool. The Maya and the Mythic Sea*. Peabody Essex Museum y Yale University Press. New Haven y Londres.

FITZSIMMONS, James

2009. *Death and the Classic Maya Kings*. University of Texas Press. Austin.

FITZSIMMONS, James y William FASH

2003. "*Sujaj B'aak*: muerte y ceremonia en la Plaza Mayor de Copán". En *Antropología de la eternidad: la muerte en la cultura maya*. Editado por Andrés Ciudad, Mario Humberto Ruz y M<sup>a</sup> Josefa Iglesias, pp. 299-316. SEEM. CEM-UNAM. Madrid.

2012. "Janaab' Ti' O' and the Transformation of Zapote Bobal, Guatemala". *Research Reports on Ancient Maya Writting* No. 63. Center for Maya Research. The Mesoamerica Center. The University of Texas. Austin. <https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/17710/RRAMW63.pdf?sequence=3>

FOIAS, Antonia E. y Kitty E. EMERY (Eds.)

2012. *Motul de San José: Politics, History and Economy in a Classic Maya Polity*. University Press of Florida. Gainesville.

FOUGH, John G.

1972. *Chorti (Mayan) Texts*. Editado por Sarah S. Fought. University of Pennsylvania Press. Filadelfia.

FREIDEL, David, Linda SCHELE y Joy PARKER

1993. *Maya Cosmos*. William Morrow. Nueva York.

FURST, Jill

1995. *The Natural History of the Soul in Ancient Mexico*. Yale University Press. New Haven y Londres.



GARCÍA BARRIOS, Ana

2006. "Confrontation Scenes on Codex-Style Pottery: An Iconographic Review". *Latin American Indian Literatures Journal* 22 (2): 129-152.

2008 *Chaahk, el dios de la lluvia, en el periodo Clásico maya: aspectos religiosos y políticos*. Tesis de Doctorado. Departamento de Historia de América II (Antropología de América). Facultad de Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid. Madrid.

2009a. "Chaahk y el Pájaro O' en el periodo Clásico y en las narraciones coloniales". *Estudios de Cultura Maya* 34: 91-114.

2009b. El aspecto bélico de *Chaahk*, el dios de la lluvia, en el periodo Clásico maya. *Revista Española de Antropología Americana* 39 (1): 7-29.

2011: "Dioses del cielo, dioses de la tierra". En *Los mayas, voces de piedra*. Editado por Alejandra Martínez de Velasco y María Elena Vega, pp. 181- 193. Ambardiseño. México.

GARCÍA BARRIOS, Ana, Pilar ASENSIO y Ana MARTÍN

2005. "La Confrontación en vasos de estilo códice: historia o mito". Manuscrito presentado en *Segundo Congreso Internacional de Cultura Maya*. Mérida. Yucatán.

GARCÍA BARRIOS, Ana y Rogelio VALENCIA

2007. "Relaciones de parentesco en el mito del dios Viejo y Lady Dragón: las cerámicas de estilo códice". Ponencia presentada en el *VII Congreso Internacional de Mayistas*, Mérida, Yucatán.

GIRAD, Rafael

1949. "Los Chortis ante el Problema Maya". En *Historia de las Culturas Indígenas de América, desde su Origen hasta Hoy, Vol. 2*. Colección Cultura Precolombina. Antigua Librería Robredo. México.

1962. *Los Mayas Eternos*. Libro Mex Editores. México.

GIRÓN-ÁBREGO, Mario

2013. *Un posible logograma AKAN en el Preclásico Tardío*. Wayeb Notes No. 43.  
[http://www.wayeb.org/notes/wayeb\\_notes0043.pdf](http://www.wayeb.org/notes/wayeb_notes0043.pdf)

GRUBE, Nikolai

1991. "An Investigation of the Primary Standard Sequence on Classic Maya Ceramics". En *Six Palenque Round Table 1986*. Editado por Merle Green Robertson, pp. 223-232. University of Oklahoma Press. Norman.

1992. "Classic Maya Dance. Evidence from Hieroglyphics and Iconography". *Ancient Mesoamerica* 3 (2): 201-218.

2003. "Epigraphic Analysis of Altar 3 of Altar de los Reyes". En *Archaeological Reconnaissance in Southeastern Campeche, México: 2002 Field Season Report*. Presentado por Ivan Sprajc. FAMSI <http://www.famsi.org/reports/01014/01014Sprajc01.pdf>

2004a. "Akan, The God of Drinking, Disease and Death". En *Continuity and Change: Religious Practices in Temporal Perspective*. Editado por D. Graña Behrens, N. Grube, C. M. Prager, F. Sachse, S. Teufel y E. Wagner, pp. 59-77. Acta Mesoamericana 14. Verlag Anton Saurwein, Markt Schwaben.

2004b. "El origen de la dinastía de Kaan". Manuscrito para publicación en *Los Cautivos de Dzibalche*". Editado por Enrique Nalda. Instituto Nacional de Antropología e Historia de Quintana Roo, Chetumal.

GRUBE, Nikolai y Werner NAHM

1994. "A Census of *Xibalba*: A Complete Inventory of *Way* Characters on Maya Ceramics". En *The Maya Vase Book, Vol 4*. Editado por Bárbara Kerr y Justin Kerr, pp. 686-715. Kerr Associates. Nueva York.

HELLMUTH, Nicholas

1978. *A General Introduction to Maya art, Architecture, & Archaeology. Tikal Copán Guide*. Foundation for Latin American Anthropological Research. St. Louis.

1982. The Iconography of the Early Peten Maya Underwater Cosmos.  
Manuscrito sin publicar.

1987. *Monster und Menschen in der Maya-Kunsts: eine Ikpnographie der alten Religionen Mexikos und Guatemalas*. Akademische Druck-u. Verlagsanstalt. Graz.

HELMKE, Christopher y Jesper NIELSEN

2009. "Hidden Identity and Power y Ancient Mesoamerica: Supernatural Alter Egos and Personified Diseases". *Ancient Mesoamerica* 17 (2): 49-98.

HERMITTE, M<sup>a</sup> Esther

1970. *Poder sobrenatural y control social*. Instituto Indigenista Interamericano. Ediciones especiales 57. México.

HOOPES, John W. y David MORA-MARTIN

2009. "Violent acts of curing: Pre-Columbian Metaphors of Birth and Sacrifice in the Diagnosis and Treatment of Illness "Writ Large". En *Blood and Beauty.Organized violence in the art and archaeology of Mesoamerica and Central America*. Editado por Heather Orr y Rex Koontz, pp. 291- 330. Cotsen Institute of Archealogy Press. UCLA. Los Ángeles.

HOUSTON, Stephen D

2006."Hurricane!". *Mesoweb Articles*.  
<http://www.mesoweb.com/articles/houston/hurricane.pdf>

HOUSTON, Stephen D. y David STUART

1989. "The Way Glyph: Evidences for Co- Essences Among the Classic Maya". *Research Reports on Ancient Maya Writting* No. 30. Center for Maya Research. Washington.

1998. "The ancient Maya self: Personhood and portraiture in the Classic Period". *RES: Anthropology and Aesthetics* 33: 73–101.

HOUSTON, Stephen D. y Karl A.TAUBE

2000. "An Archaeology of the senses: Perception and Cultural Expression in Ancient Mesoamerica". *Cambridge Archaeological Journal* 10 (2): 261-94.

2008. "Meaning in Early Maya Iconography". En *Iconography without Texts*, Editado por Paul Taylor, pp. 127-144. Warburg Institute Colloquia 13. The Warburg Institute, Nino Aragno Editore. Londres y Turín.

HOUSTON, Stephen D., David STUART y Karl A.TAUBE

1992. "Image and Text on the "Jauncy" vase". En *The Maya Vase Book, Vol. 3*. Editado por Bárbara Kerr y Justin Kerr, pp. 498-512. Kerr Associates. Nueva York.

2006. *The Memory of Bones: body, being and experience among the classic Maya*. Austin. University of Texas Press. Austin

HULL, Kerry, Michael CARRASCO y Robert WALD

2009. "The First-Person Singular Independent Pronoun in Classic Ch'olan". *Mexicon XXXI* (2): 36-43.

HUNT, Eva

1977. *The Transformation of the Hummingbird*. Cornell University Press. Ithaca y Londres.

JONES, Christopher y Linton SATTERTHWAITE

1982. *The Monuments and Inscriptions of Tikal: the Carved Monuments*. Tikal Report 33. The University Museum. University of Pennsylvania. Filadelfia.



JOSSERAND, Kathryn

2006. "Ciclos de historia en la mitología chol: una contextualización de la iconografía clásica".

<http://www.famsi.org/reports/01085es/>

KELLEY, David H.

1962. "A History of the Decipherment of Maya Script". *Anthropological Linguistics* 4 (8): 1-48.

KERR, Justin

1989-2000. *The Maya Vase Book: A Corpus of Rollout Photographs of Maya Vases, Vols. 1-6*. Editado por Bárbara Kerr y Justin Kerr. Kerr Associates. Nueva York.

2000. "The Transformation of Xbalanque or the Many Faces of God A". The Kerr Collections.

<http://www.famsi.org/research/kerr/articles/xbalanque/index.html>.

s. d. An Archive of Rollout Photographs Created by Justin Kerr. <http://research.mayavase.com/kerrmaya.html>.

KETTUNEN, Harri y Bon V. DAVIS II

2004. *Snakes, Centipedes, Snakepedes and Centiserpents: Conflation of Liminal Species in Maya Iconography and Ethnozoology*. Wayeb Notes 9.

[http://www.wayeb.org/notes/wayeb\\_notes0009.pdf](http://www.wayeb.org/notes/wayeb_notes0009.pdf)

KETTUNEN, Harri y Christopher HELMKE

2010. *La escritura jeroglífica maya*. Acta Ibero-Americana Fennica. Instituto Iberoamericano de Finlandia. Madrid.

KREMER, Jürgen y Fausto UC FLORES

1996. "The Ritual Suicide of Maya Rulers". En *Eighth Palenque Round Table 1993*. Editado por Martha J. Macri y Jan McHargue, pp. 1-14. Pre-Columbian Art Research Institute. San Francisco. Versión digital en

<http://www.mesoweb.com/pari/publications/RT10/Suicide.html>

KUBLER, George

1969. *Studies in classic Maya iconography*. Memoires of the Connecticut Academy of Arts and Sciences, Vol. 10. New Haven.

LACADENA GARCÍA-GALLO, Alfonso

2010. "Gramática maya jeroglífica básica". En *Introducción a la escritura jeroglífica maya*. Talleres de escritura jeroglífica maya. 15ª Conferencia Maya Europea. Madrid (no publicado).

2012. "Syntactic inversion (hyperbaton) as a literary device in Maya hieroglyphic texts". En *Parallel worlds: genre, discourse, and poetics in contemporary, colonial, and Classic period Maya literature*. Editado por Kerry M. Hull y Michael D. Carrasco, pp. 45-72. University Press of Colorado. Boulder.

LANDA, Fray Diego

1985. *Relación de las cosas de Yucatán*. Editado por Miguel Rivera. Historia 16. Madrid.

LAPORTE, Juan Pedro y Héctor E. MEJÍA

2002. *Ucanal: una ciudad del río Mopán en Petén, Guatemala*. Utz'ib, Serie Reportes. Asociación Tikal. Guatemala.

LOOPER, Matthew

2006. "La iconografía del cráneo de pecarí de Copan en su ritual". En *XIX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2005*. Editado por J.P. Laporte, B. Arroyo y H. Mejía, pp. 670-678. Museo Nacional de Arqueología y Etnología. Guatemala.

2009. *To Be Like Gods. Dance in Ancient Maya Civilization*. University of Texas Press. Austin.

LOPES, Luís

2005. "Some Notes on Fireflies". *Mesoweb Articles*.  
<http://www.mesoweb.com/features/lopes/fireflies.pdf>.

LOPES Luís y Albert DAVLETSHIN

2004. *The Glyph for Antler in the Maya Script*. Wayeb Notes 11.  
[http://www.wayeb.org/notes/wayeb\\_notes0011.pdf](http://www.wayeb.org/notes/wayeb_notes0011.pdf)

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo

1980. *Cuerpo humano e ideología: las concepciones de los antiguos nahuas*. Instituto de Investigaciones Antropológicas. Universidad Nacional Autónoma de México. México

1993. *The Myths of the Opossum. Pathways of Mesoamerican Mythology*. University of New Mexico Press. Albuquerque.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo y Luis MILLONES

2008. *Dioses del Norte, dioses del Sur. Religiones y cosmovisión en Mesoamérica y los Andes*. Ediciones Era. México.

MACRI, Martha J. y Gabrielle VAIL

2009. *The New Catalog of Maya Hieroglyphs. Volume 2. The Codical Texts*. University of Oklahoma Press. Norman.

MARTIN, Simon

2004. "A Broken Sky: The Ancient Name of Yaxchilán as *P'a Chan*". *The PARI Journal* V (1): 1-7.

2007. *The Old Man of the Maya Universe: A Unitary Dimension within Ancient Maya Dimension*. Manuscrito presentado en el Maya Weekend de la Universidad de Pennsylvania.

MARTIN, Simon y Nikolai GRUBE

2000. *Chronicle of Maya Kings and Queens*. Thames and Hudson. Londres.

MATTEO, Sebastian

2005. "U way: son "alter ego". Image et propriété de l'alter ego dans la céramique maya de l'époque classique". *Annales d'Histoire de l'Art et Archaeologie XXVII*: 109-130.

MATTEO, Sebastian y Asier RODRÍGUEZ MANJAVACAS

2009. "La instrumentación del way según las escenas de los vasos pintados". *Península IV* (1): 21-28.

MC ANANY, Patricia

1995. *Living with the Ancestors. Kinship and Kingship in Ancient Maya Society*. University of Texas Press. Austin.

MEJÍA, Héctor E.

2002 "Ucanal: Aproximación a su espacio político territorial". En *XV Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2001*. Editado por J.P. Laporte, H. Escobedo y B. Arroyo, pp. 285-303. Museo Nacional de Arqueología y Etnología. Guatemala.  
<http://www.asociaciontikal.com/pdf/23.01%20-%20Mejia%20-%20en%20PDF.pdf>

MILBRATH, Susan

1999. *Star Gods of the Maya. Astronomy in Art, Folklore and Calendar*. University of Texas Press. Austin.

MILLER, Mary y Simon MARTIN (Eds.)

2004. *Courtly Art of the Ancient Maya*. Fine Arts Museums of San Francisco. Thames and Hudson. Londres y Nueva York.



MILLER, Virginia

1991. *The Frieze of the Palace of the Stuccoes, Acanceh, Yucatan, Mexico*. Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology 31. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Washington D.C.

MONAGHAN, John

1998. "The person, destiny, and the construction of difference in Mesoamerica". *RES, Anthropology and Aesthetics* 33: 137-146.

2000. "Theology and History in the Study of Mesoamerican Religions". En *Handbook of Mesoamerican Indians, Supplement 6*. Editado por Victoria Bricker y John Monaghan, pp. 24-49. University of Texas Press. Austin.

MORENO ZARAGOZA, Daniel

2011. *Los espíritus del sueño. Wahyis y enfermedad entre los mayas del periodo Clásico*. Tesis de licenciatura en Arqueología. Escuela Nacional de Antropología e Historia. México

2013. *Xi'abajob y wayob': espíritus del mundo subterráneo. Permanencia y transformación del nagualismo en la tradición oral ch'ol de Chiapas*. Tesis de maestría. Universidad Nacional Autónoma de México. México.

MOSCOSO PASTRANA, Prudencio

1990. *Las cabezas rodantes. Brujería y nahualismo en los Altos de Chiapas*. 1ª edición. Miguel Ángel Porrúa. México.

OGATA, Nisao, Arturo GÓMEZ POMPA y Karl A. TAUBE

2006. "The Domestication and Distribution of *Theobroma cacao* L. in the Neotropics". En *Chocolate in Mesoamérica. A Cultural History of Cacao*. Editado por Cameron L. Mc Neil, pp. 69-89. University Press of Florida. Gainesville.

PALLÁN GAYOL, Carlos

2011. *Breve historia de los mayas*. Ediciones Nowtilus. Madrid.

PANOFSKY, Erwin

2005. *Estudios sobre iconología*. Alianza Editorial, Madrid.

PARSONS, Lee

1986. *The Origins of Maya Art: Monumental Stone Sculpture of Kaminaljuyú and The Southern Pacific Coast*. Studies in Precolumbian Art and Archeaology 28. Dumbarton Oaks Research Library and Collections. Washington D.C.

PENDERGAST, David M.

1966. "The Actum Balam vase". *Archaeology* 19 (3): 154-161.

PITARCH, Pedro

1996. *Ch'ulel: una etnografía de las almas tzeltales*. Fondo de Cultura Económica. México.

2003. "El lenguaje de la muerte (en un texto médico tzeltal)". En *Antropología de la eternidad: la muerte en la cultura maya*. Editado por Andrés Ciudad, Mario Humberto Ruz y M<sup>a</sup> Josefa Iglesias, pp. 519-529. Sociedad Española de Estudios Mayas. Madrid.

2010. "El problema de los dos cuerpos tzeltales". En *Retóricas del cuerpo amerindio*. Editado por Manuel Gutiérrez y Pedro Pitarch, pp. 177-212. Iberoamericana y Vervuert. Madrid y Frankfurt.

POHL, Mary

1981. "Ritual Continuity and Transformation in Mesoamerica: Reconstructing the Ancient Maya *Cuch* Ritual". *American Antiquity* 46 (3): 513-529.

PONCIANO, Erik, Takeshi INOMATA, Daniela TRIADAN, Estela PINTO, Jessica MUNSON y Omar SCHWENDENER

2007. "Revisitando Ceibal: Cambios sociales durante el Preclásico y Clásico Terminal en la región del Pasión". En *XX Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 2006* Editado por J.P. Laporte, B. Arroyo y H. Mejía, pp. 448-463. Museo Nacional de Arqueología y Etnología, Guatemala.  
[www.asociaciontikal.com/pdf/28\\_-\\_Ponciano\\_et\\_al.pdf](http://www.asociaciontikal.com/pdf/28_-_Ponciano_et_al.pdf)

PROSKOURIAKOFF, Tatiana

1950. *A Study of Classic Maya Sculpture*. Carnegie Institution of Washington. Publication 593. Washington D.C.

QUENON, Michel y Geneviève LE FORT

1997. "Rebirth and Resurrection in Maize God Iconography". En *The Maya Vase Book, Vol. 5*. Editado por Bárbara Kerr y Justin Kerr, pp. 884-902. Kerr Associates. Nueva York.

QUIRARTE, Jacinto

1979. "The Representation of the Underworld Processions in Maya Vase Painting: An Iconographic Study". En *Maya Archaeology and Ethnohistory*. Editado por Norman Hammond y Gordon R. Willey, pp.116-148. University of Texas Press. Austin y Londres.

RECINOS, Adrián

2000. *Popol Vuh: Las antiguas historias del Quiché*. Traducción, Introducción y Notas de Adrián Recinos. 20ª Edición. Fondo de Cultura Económica. México.

REDFIELD, Robert

1935. "The Coatí and the Ceiba". *Maya Research* 3: 231-243.

REENTS-BUDET, Dorie (Ed.)

1994. *Painting the Maya Universe; Royal Ceramics of the Classic Period*. Duke University Press. Durham.

REENTS-BUDET, Dorie y Ronald BISHOP

1987. "The Late Classic "Codex- Style" Pottery. En *Memorias del Primer Coloquio Internacional de Mayistas*, pp. 775-789. Universidad Nacional Autónoma de México. México.

REENTS-BUDET, Dorie, Stanley GUENTER, Ronald BISHOP y M. James BLACKMAN

2012. "Identity and Interaction: Ceramic Styles and Social History of the Ik' Polity, Guatemala". En *Motul de San José: Politics, History and Economy in a Classic Maya Polity*. Editado por Antonia E. Foias y Kitty E. Emery, pp. 67-93. University Press of Florida. Gainesville.

RIVERA, Miguel, Pilar ASENSIO y Ana MARTÍN

2004. "Pajaritos y pajarracos: personajes y símbolos de la cosmología maya". *Revista Española de Antropología Americana* 34: 7-28.

ROBICSEK, Francis

1978. *The Smoking Gods*. University of Oklahoma Press. Norman.

ROBICSEK, Francis y Donald M. HALES

1981. *The Maya Book of the Death*. University of Virginia Art Museum. Charlottesville

1982. *Maya Ceramic Vases from the Classic Period: The November Collection of Maya Ceramics*. The University Museum of Virginia. Charlottesville.

1984. "Maya Heart Sacrifice: Cultural Perspective and Surgical Technique". En *Ritual Human Sacrifice in Mesoamerica*. Editado por Elisabeth Boone, pp. 49-90. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Washington D.C.



RODRÍGUEZ CEJA, Gabriela

2012. *Enfermar y sanar, persona, cuerpo social y cosmos en la vida cotidiana chol en Calakmul*. Tesis doctoral en Antropología. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México. México.

ROYS, Ralph L.

1965. *Ritual of the Bacabs*. Traducción de Ralph L. Roys. University of Oklahoma Press. Norman.

RUZ SOSA, Mario Humberto

1983 "Médicos y loktores: Enfermedad y cultura en dos comunidades tojolobales". *Los legítimos hombres*. Vol. 3. Editado por Mario Humberto Ruz, pp. 143-194. Instituto de Investigaciones Filológicas. Universidad Nacional Autónoma de México. México.

2010. "Danzas para resguardar memorias". En *El ritual en el mundo maya: de lo público a lo privado*. Editado por Andrés Ciudad, M<sup>a</sup> Josefa Iglesias y Miguel Sorroche, pp. 313-340. SEEM, Grupo de Investigación Andalucía-América. CEPHCIS-UNAM. Madrid.

SATURNO, William, Karl A. TAUBE, David STUART y Heather HURST

2005. *The Murals of San Bartolo, El Petén, Guatemala. Part 1: The North Wall*. Ancient America 7. Center for Ancient American Studies. <http://www.mesoweb.com/bearc/caa/AA07-es.pdf>

SCHELE, Linda

1985. "Balan-Ahau: A Possible Reading of the Tikal Emblem Glyph and a Title from Palenque". En *Fourth Palenque Round Table*, Vol VI. Editado por Elisabeth P. Benson, pp 59-65. The Precolumbian Art Research Institute. San Francisco.

<http://www.mesoweb.com/pari/publications/rt06/Schele1985.pdf>

1988 "The Xibalba Shuffle: A Dance after Death". En *Maya Iconography*, Editado por Elizabeth P. Benson y Gillet G. Griffin, pp. 294-317. Princeton University Press. Princeton.

s.d. La colección de dibujos de Linda Schele. <http://www.famsi.org/spanish/research/schele/index.html>

SCHLESINGER, Victoria

2001. *Animals and Plants of Ancient Mesoamerica. A Guide*. University of Texas Press. Austin.

SHESEÑA, Alejandro

2010. "Los nombres de los naguales en la escritura jeroglífica maya: Religión y lingüística a través de la onomástica". *Journal of Mesoamerican Languages and Linguistics* 2 (1): 1-30.

SKIDMORE, Joel

2008. *The Rulers of Palenque: A Beginner's Guide*. Third edition. Mesoweb Publications.

[www.mesoweb.com/palenque/resources/rulers/PalenqueRulers-03.pdf](http://www.mesoweb.com/palenque/resources/rulers/PalenqueRulers-03.pdf).

SMITH, Robert E.

1955. *Ceramic Sequence at Uaxactún, Guatemala, Volume II*. Publication N° 20. Middle American Research Institute. Tulane University. Nueva Orleans.

SPERO, Joanne

1991. "Kawak as Ancestor, Warrior and Patron of Witchcraft". En *Six Palenque Round Table 1986*. Editado por Merle Green Robertson, pp. 184-193. University of Oklahoma Press. Norman.

SPERO, Joanne y Justin KERR

1994. "Glyphic Names on Animal on Codex-Style Vases". En *Séptima Mesa Redonda de Palenque, 1989*. Editado por Virginia Fields, pp. 145-156. Precolumbian Art Research Institute. San Francisco.

SPINDEN, Herbert J.

1975. *A Study of Maya Art*. Dover Publications Inc. Nueva York.

STONE, Andrea

1991. "Las pinturas y petroglifos de Naj Tunich, Petén: Investigaciones recientes." En *II Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1988*. Editado por J.P. Laporte, S. Villagrán, H. Escobedo, D. de González y J. Valdés, pp.187-201. Museo Nacional de Arqueología y Etnología. Guatemala.

2002. "Spirals, Ropes and Feathers. The iconography of Rubber balls in Mesoamerican Art". *Ancient Mesoamerica* 13 (1): 21-39.

STONE, Andrea y Mark W. ZENDER

2011. *Reading Maya Art. A Hieroglyphic Guide to Ancient Maya Painting and Sculpture*. Thames and Hudson. Londres y Nueva York.

STUART, David

1998. "The Fire Enters His House": Architecture and Ritual in Classic Maya Texts. En *Function and Meaning in Classic Maya Architecture*. Editado por Stephen Houston, pp. 373- 425. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Washington D.C.

2004. "The Beginnings of the Copán Dynasty: A Review of the Hieroglyphic and Historical Evidence". En *Understanding Early Classic Copán*. Editado por Ellen Bell, Marcello Canuto y Robert Sharer, pp. 215-247. University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology. Filadelfia.

2005a. "Glyphs on Pots. Decoding Classic Maya Ceramics". En *Sourcebook for the 29<sup>th</sup> Maya Hieroglyphic Forum*, pp. 110-197. The University of Texas Press. Austin.

2005b. *The Inscriptions from Temple XIX at Palenque*. Precolumbian Art Research Institute. San Francisco.

STUART, David y Stephen D. HOUSTON

1994. *Classic Maya Place Names*. Studies in Precolumbian Art and Archaeology 33. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Washington D.C.

TASHECK, Jennifer y Joseph BALL

1992. "Lord Smocking-Squirrel's Cacao Cup: The Archaeological context and Socio-Historical Significance of the Buenavista "Jauncy Vase". En *The Maya Vase Book, Vol. 3*. Editado por Bárbara Kerr y Justin Kerr, pp. 490-497. Kerr Associates. Nueva York.

TAUBE, Karl A.

1985. "The Classic Maya Maize God: A Reappraisal". En *Fifth Palenque Round Table*. Editado por Virginia Fields, pp. 171-181. Pre-Columbian Art Research Institute. San Francisco.

1988. "A Study of Classic Maya Scaffold Sacrifice". En *Maya Iconography*. Editado por Elisabeth P. Benson y Gillet G. Griffin, pp. 331- 351. Princeton University Press. Princeton.

1989. "Ritual Humor in Classic Maya Religion". En *Word and Image in Maya Culture*. Editado por William Hanks y Don Rice, pp. 351-382. University of Utah Press. Salt Lake City.



1992. *The Mayor Gods of Ancient Yucatan*. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Washington D.C.

1994. The Birth Vase: Natal Imagery in Ancient Maya Myth and Ritual. En *The Maya Vase Book, Vol. 4*. Editado por Bárbara Kerr y Justin Kerr, pp. 652- 685. Kerr Associates. Nueva York.

2001. "Dance". The *Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures. The civilizations of Mexico and Central America*. Editado por David Carrasco, pp. 305-308. Oxford University Press. Oxford.

2003a. "Ancient and Contemporary Maya Conceptions about Fields and Forest". En *The Lowland Maya Area, Three Millennia at the Human-wild land Interface*. Editado por A. Gómez Pompa, M. Allen, S. Fedick y J. Jiménez-Osorio, pp. 461-492. Food Products Press. Binghamton.

2003b. "Maws of heaven and hell: the symbolism of the centipede and serpent in classic maya religion". En *Antropología de la eternidad: la muerte en la cultura maya*. Editado por A. Ciudad, M. H. Ruz y M.J. Iglesias, pp. 405-442. Sociedad Española de Estudios Mayas. Madrid.

2004. *Olmec art at Dumbarton Oaks*. Dumbarton Oaks Research Library and Collection. Washington D.C.

2005. "Symbolism of the Jade in Classic Maya Region". *Ancient Mesoamerica* 16 (1): 23-50.

2011. "Iconographie du monde maya ancien". En *Maya, de l'aube au crépuscule: Collections nationales du Guatemala*, pp. 50-57. Musée du Quai Branly. Paris.

TAUBE, Karl A. y Mark W. ZENDER

2009. "American Gladiators: Ritual Boxing in Ancient Mesoamerica". En *Blood and Beauty. Organized violence in the art and archaeology of Mesoamerica and Central America*. Editado por Heather Orr y Rex Koontz, pp. 161-220. Cotsen Institute of Archeology Press. UCLA. Los Ángeles.

TAUBE, Karl A., William A. SATURNO, David STUART y Heather HURST

2010. "Los murales de San Bartolo, El Petén, Guatemala", parte 2: El mural poniente". *Ancient America* 10. Boundary End Archaeology Research Center.  
<http://www.mesoweb.com/bearc/caa/AA10-es.pdf>

THOMPSON, J. Eric E.

1930. *Ethnology of the Maya of Southern and Central British Honduras*. Field Museum of Natural History. Publication 274. Field Museum. Chicago.

1962. *A Catalog of Maya of Maya Hieroglyphs*. University of Oklahoma Press. Norman.

1975. *Historia y religión de los mayas*. Siglo XXI Editores. México.

1976. *Maya Hieroglyphic Writing*. 3ª edición. University of Oklahoma Press. Norman.

TOKOVININE, Alexander

2008. *The Power of Place: Political Landscape and Identity in Classic Maya Inscriptions, Imagery, and Architecture*. Ph. Dissertation. Department of Anthropology. Harvard University. Cambridge.

TOKOVININE, Alexander y Mark W. ZENDER

2012. "Lords of the Windy Water: The Royal Court of Motul de San José in Classic Maya Inscription". En *Motul de San José: Politics, History and Economy in a Classic Maya Polity*. Editado por Antonia E. Foias y Kitty E. Emery, pp. 30-66. University Press of Florida. Gainesville.

TURNER, Víctor

1980. *La selva de los símbolos: aspectos del ritual ndembu*. Siglo XXI Editores. Madrid.

VALENCIA, Rogelio y Ana GARCÍA BARRIOS,

2010. "Rituales de invocación al dios K'awil". En *El ritual en el mundo maya: de lo público a lo privado*. Editado por Andrés Ciudad, M<sup>a</sup> Josefa Iglesias y Miguel Sorroche, pp. 235-261. SEEM. Grupo de Investigación Andalucía-América. CEPHCIS-UNAM. Madrid.

VELÁSQUEZ GARCÍA, Erik

2009. *Los vasos de la entidad política de Ik: una aproximación histórico-artística. Estudios sobre las entidades anímicas y el lenguaje corporal y gestual en el arte maya clásico*. Tesis doctoral en Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México. México.

2011. "Las entidades y las fuerzas anímicas en la cosmovisión maya clásica". En *Los mayas, voces de piedra*. Editado por Alejandra Martínez de Velasco y María Elena Vega, pp. 235-254. Ambar Diseño. México.

2013. "Nuevas ideas en torno a los espíritus wahys pintados en las vasijas mayas: hechicería, enfermedades y banquetes oníricos en el arte prehispánico". En *Estética del mal, conceptos y representaciones*. Editado por Erik Velásquez, pp. 561-585. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional Autónoma de México. México.

VILA LLONCH, Elisenda y Pilar ASENSIO RAMOS

2007. "El uso de las literas funerarias en el mundo maya y moche". En *XXIX Convegno Internazionale di Americanistica, 2007*, pp. 475-486. Centro Studi Americanistici "Circolo Amerindiano". Perugia.

VILLA ROJAS, Alfonso

1987. *Los elegidos de Dios. Etnografía de los mayas de Quintana Roo*. Instituto Nacional Indigenista. México.

VOGT, Evon Z.

1965. "Zinacanteco Souls". *Man* 65: 33-35.

VOSS, Alexander, Juergen KREMER y Dehmien BARRALES

2000. *Estudio epigráfico sobre las inscripciones jeroglíficas y estudio iconográfico de la fachada del Palacio de los Estucos de Acanceh, Yucatán, México*. Informe de Trabajo. Proyecto Arqueológico Acanceh.  
[www.ecoyuc.com.mx/scripts/getpdf.php?key=ARTICLEPDF&id=40\\_](http://www.ecoyuc.com.mx/scripts/getpdf.php?key=ARTICLEPDF&id=40_)

WATANABE, John M.

1992. *Maya Saints and Souls in a Changing World*. University of Texas Press. Austin.

WISDOM, Charles

1940. *The Chorti Indians of Guatemala*. The University of Chicago Press. Chicago.

XIMÉNEZ, Fray Francisco

1967. *Historia Natural del Reino de Guatemala*. Editorial José de Pineda Ibarra. Guatemala.

ZENDER, Mark W.

2000. "A Study of Two Uaxactún Style Tamale-Serving Vessels". En *The Maya Vase Book, Vol. 6*. Editado por Barbara y Justin Kerr, pp. 1038-1055. Kerr Associates. Nueva York.

2004a. "On the Morphology of Intimate Possession in Maya Languages and Classic Maya Glyphic Nouns". En *The Linguistics of Maya Writing*. Editado por Søren Wichmann, pp. 195-209. University of Utah Press. Salt Lake City.

2004b. "Glyphs for 'Handspan' and 'Strike' in Classic Maya Ballgame Text". *The PARI Journal* IV (4): 1-9.

2006. "The Enigmatic way". Paper presented at *the Classic Maya Religion, Politics and History workshop*, 11th European Maya Conference, Malmö.